

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

## **Co-lateral: efeitos e afetos marginais**

Flávia L. B. Cera

Florianópolis, novembro de 2007.

Flávia L. B. Cera

## **Co-lateral: efeitos e afetos marginais**

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós Graduação em Literatura, área de concentração em Teoria Literária, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), sob orientação do Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Florianópolis, novembro de 2007.



*Ao meu avô Zeferino Biff  
por acreditar no mundo-abrigo*

## Agradecimentos

Ao prof. Carlos Eduardo Schmidt Capela pela orientação, amizade e por ter me proporcionado a liberdade da criação. Ao prof. Gonzalo Aguilar por ter aceitado participar da banca. À profª Susana Scramim por ter insistido no efeito-afeto. Ao prof. Raúl Antelo, mestre generoso, por ter me apresentado a “língua da redenção”.

Ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, à Elba Ribeiro e ao corpo docente. Ao CNPq pelo apoio financeiro.

Aos meus pais pelo carinho e amor intensos. À Rafaela por acreditar sempre. À Mábia, meu braço direito, pelo carinho e compreensão. À Luiza que a cada aparição me enchia de alegria. Ao Leonardo Dávila, Rodrigo Lopes e Diego Cervelin pela querida amizade. À Eloise Dellagnelo pela amizade e confiança.

Ao Alexandre Nodari por *compartilhar* cada pensamento desta pesquisa, pelo olhar atento às inúmeras versões, pelos sorrisos compreensivos, pelos abraços inestimáveis, por me proporcionar a felicidade de estar-junto.

## RESUMO

Hélio Oiticica e Ferréz nos apresentam o marginal em dois momentos decisivos. O primeiro encontra os “labirintos” em plena época de remoção das favelas, quando se tentava impedir o contato através do isolamento, época que coincide com o Golpe de 1964. Já Ferréz vive na extensão do estado de exceção e reivindica o título de literatura marginal, definida como “Aquela que vem da margem. De marginal, mesmo, até de cara que já roubou, que já passou pela vida”. O marginal, nesta pesquisa, aparece cindido em duas concepções: a que mantém a relação com o centro, que chamamos de efeito colateral, e outra que suspende a relação. Partindo destas, leremos as proposições de Oiticica que se vinculam à favela de forma direta, sobretudo as da década de 1960: *Éden*, *Barracão*, *Parangolé*, *Apocalipopótese*, *Mundo-Abrigo* (década de 1970) e, com as referências a Cara de Cavalo e ao anti-herói anônimo. No que diz respeito à literatura marginal, trabalhamos em um primeiro momento com os dois romances inaugurais deste movimento, a saber, *Cidade de Deus* de Paulo Lins e *Capão Pecado* de Ferréz. Do efeito ao afeto, do colateral ao co-lateral, este percurso nos mostra o desafio que é pensar a vida, uma vez que só é possível pensá-la na margem, neste limiar que é um campo de batalha onde a vida se depara constantemente com o poder. Esta margem, no entanto, enquanto linha de fuga, não aparecerá necessariamente caracterizada pelos extremos, embora, como dissemos, orbite em torno da favela (que também não está necessariamente nas margens), mas sim como uma suspensão da relação entre limite e centro. Um limiar.

## ABSTRACT

The “marginal man” is presented by Hélio Oiticica and Ferréz in two decisive moments. Oiticica seeks the “labyrinths” in a period that, coinciding with the coup of 1964, is characterized by the prohibition of contact (by means of isolation), by the removing the “favelas” (slums). On the other side, Ferréz lives in the extension of the state of exception and reclaims the title of marginal literature, defined as “that (literature) which comes from the margin. Marginal, indeed, even dude that has already stolen that has been a criminal”. The “marginal”, in this research, appears broken in two conceptions: one that maintains itself in relation to a center, which we choose to call “collateral damage”, and one which suspends that relation. With both these conceptions, we will try to read those of Oiticica’s propositions which concerns to the slums in a direct form, specially, those of the 1960s: *Éden*, *Barracão*, *Parangolé*, *Apocalipopótese*, *Mundo-Abrigo* (this one from the 1970s) and also those related to Cara de Cavalo and to the anonymous anti-hero. We also worked on the two novels that inaugurate marginal literature: *Cidade de Deus*, written by Paulo Lins and *Capão Pecado*, by Ferréz. From effect to affection, from collateral to co-lateral, our path attempts to show that life is only thinkable in the margins, in this threshold that is a battlefield where life collides constantly with power. This margin, however, doesn’t, in our research, appear necessarily characterized by the extremes, even if, as we said, the slum is its gravitational point, but as a suspension of the relation between center and limit: a threshold.

*nem a passagem pós-moderna, do disciplinamento  
ao controle social, nem a transição pós-nacional,  
do simples controle à guerra disseminada, permitem-nos,  
atualmente, augurar qualquer futuro sustentável,  
a não ser o deserto do Real, i.e.,  
a guerra entre a sociedade espetacular integrada e  
esse resto, meio amorfo, meio sacer,  
a que ainda chamamos de humanidade.*  
Raúl Antelo

*Uma vida é a imanência da imanência,  
a imanência absoluta: ela é potência e beatitude.*  
Gilles Deleuze



## Sumário

Os caminhos do labirinto _____	10
Efeito Colateral _____	13
Formas de captura ou a nova guerra humanitária _____	15
Noli me tangere _____	22
Contra as ordens médicas: Parangolés _____	27
Do Homo Ludens ao Homo Sacer _____	32
A politização do marginal _____	49
Inoperância do Efeito: o marginal como a potência do aberto _____	56
O terrorismo como uma máquina de guerra _____	63
Metamorfose da língua _____	80
Labirintos: do museu para o mundo _____	87
Adão e Eva no barraco da favela. _____	98
A dança do fim _____	112
A hora da estrela _____	120
Um sopro de vida _____	132
Referências _____	134

## Os caminhos do labirinto

Hélio Oiticica e Ferréz nos apresentam o marginal em dois momentos decisivos. O primeiro encontra os labirintos em plena época de remoção das favelas, quando se tentava impedir o contato através do isolamento, época que coincide com o Golpe de 1964. Já Ferréz vive na extensão do estado de exceção e reivindica o título de literatura marginal.

O marginal, nesta pesquisa, aparecerá cindido em duas concepções: a que mantém a relação com o centro, que chamaremos de efeito colateral, e outra que suspende a relação.

Com o intuito de pensar a marginalidade este texto terá como (entre)lugar a favela, não por causa das condições sócio-econômicas, mas por ser ela um lugar onde se imaginou uma sensação de “liberdade”, o que se manifesta fortemente em Hélio Oiticica, e acompanha Ferréz. Slavoj Žižek, Giorgio Agamben e Alain Badiou também viram na favela uma expressão de liberdade: o primeiro afirma que está na favela, “neste universo sombrio e triste”, nestes homens desenraizados a “nossa maior esperança de um mundo realmente ‘livre’”. Agamben a viu como um fenômeno de contra-laboratório. Badiou apostou na favela como um dos poucos lugares propícios ao evento já que os favelados são a “parte de parte alguma” e não tem nada a perder a não ser as correntes que os prendem. Tanto Hélio Oiticica quanto Ferréz nos mostrarão que o marginal é mesmo o erro calculado das sociedades contemporâneas e que são eles, na condição de “povo” - de vida biológica, portanto - que estão no centro desta guerra acéfala.

Como alternativa a esta guerra acéfala trabalharemos com as proposições de Oiticica que se vinculam à favela de forma direta, sobretudo as da década de 1960: *Éden*, *Barracão*, *Parangolé*, *Apocalipópótese*, *Mundo-Abrigo* (década de 1970) e, como não poderia faltar, as referências a Cara de Cavalo e ao anti-herói anônimo. No que diz respeito à literatura marginal, trabalharemos em um primeiro momento com os dois romances inaugurais deste movimento, a saber, *Cidade de Deus* de Paulo Lins e *Capão Pecado* de Ferréz. Nesta leitura o conceito de efeito colateral revelou-se fundamental para compreendermos a recorrência da violência nos romances, mas também para percebermos como a proposta da Dialética da Marginalidade de João Cezar de Castro

Rocha e o esforço de inclusão exercido por Maria Rita Kehl, limitam as propostas marginais, lendo-as de uma forma sociológica. O que implica uma politização, ou seja, um movimento de inclusão, uma estratégia incapaz de extrair potência desta nova literatura. Ainda trabalharemos com o livro de contos de Ferréz, *Ninguém é Inocente em São Paulo*, e também com outros textos publicados como manifestos da literatura marginal, sobretudo com *Terrorismo Literário*.

Com o intuito de abrir as possibilidades, já que a literatura marginal nos conta a vida nua das favelas e esta vida nua tem no seu cerne a política, prosseguimos na busca de sua politicidade, ou seja, da sua potência de política. Para tanto, seguimos o método sugerido por Jean-Luc Nancy:

La verdadera lectura avanza sin saber, abre siempre un libro como un corte injustificable en el continuum del sentido. Es necesario que se extravíe sobre esta brecha. Esta lectura – que es para empezar *la* lectura misma, toda lectura, inevitablemente entregada al movimiento repentino, fulgurante o resbaladizo, de una escritura que la precede y que no alcanzará si no es re-escribiéndola en otra parte y de otra manera ex-cscribiéndola fuera de ella misma -, esta lectura no comenta todavía (se trata del comienzo de la lectura, de un *incipit* siempre recommenzado), no está ni en condiciones ni en postura de interpretar, de hacer significar<sup>1</sup>.

Lemos através das frestas que nos apresentaram situações decisivas para extrair da literatura marginal um “sopro de vida”, buscando, com isso, retirar o marginal da condição de efeito colateral. Algumas proposições de Hélio Oiticica, por exemplo, alimentam e descortinam situações onde o marginal é pura exaltação da vida. Através de suas obras exporemos uma marginalidade redentora que escapa dos dispositivos de poder por não formar laços sociais, por buscar alternativas que suspendem as relações com o centro para abrir uma porta, uma saída redentora. Vamos assim, do efeito ao afeto, da captura ao abandono. Optamos por manter as concepções de Oiticica e Ferréz separadas no texto em razão de suas singularidades na exposição da vida marginal.

Do efeito ao afeto, do colateral ao co-lateral, este percurso nos mostra o desafio que é pensar a vida, uma vez que só é possível pensá-la na margem, neste limiar que é um campo de batalha onde a vida se depara constantemente com o poder. Esta margem, no entanto, enquanto linha de fuga, não aparecerá necessariamente caracterizada pelos extremos, embora, como dissemos, orbite em torno da favela (que também não está

---

<sup>1</sup> NANCY, Jean-Luc. Lo escrito. In: *El Sentido del Mundo*. Jorge Manuel Casas (trad.). Buenos Aires: La Marca, 2003, p.43.

necessariamente nas margens), mas sim como uma suspensão da relação entre limite e centro. Um limiar.

## Efeito Colateral

*“Eu sou apenas um rapaz latino americano  
Apoiado por mais de 50 mil manos  
Efeito colateral que o seu sistema fez  
Racionais capítulo 4 versículo 3”*  
Mano Brown/ KL Jay/ Ice Blue/ Edi Rock

O marginal é o risco calculado que está no centro de todas as sociedades. Isto é o que podemos perceber traçando um breve histórico dos significados e dos usos do termo. A primeira aparição em língua inglesa (1362) apresenta uma conotação textual: “space between a block of text and the edge of a page”. Em português esta também é a primeira acepção com que a palavra é definida, como, por exemplo, no *Houaiss*: “parte lateral da página ou que se fez ou inseriu na margem de manuscrito, livro, etc”. A referência ao texto aponta não para um papel secundário, mas para uma forma de absorção: as notas também fazem parte do texto, ainda que estejam fora da lei do texto. Em 1848 a incorporação do marginal fica mais clara. Seu significado ganha status econômico: “parte do valor de uma operação a termo, efetuada em Bolsa de Valores, que o comprador deposita como garantia de liquidação do negócio no prazo estabelecido”<sup>2</sup>, ou seja, o marginal passa a ser contabilizado, não é excluído das operações, mas capturado; torna-se um instrumento de cálculo, de administração, de governo. Sintoma do capitalismo e da sociedade de controle que avança e se aprimora ao incorporar o que está fora do ordenamento na ordem prevendo-a e absorvendo-a. É também em 1848 que o marginal aparece no *Manifesto Comunista* de Marx e Engels, sob o nome de “lumpemproletariado”, que, ao contrário do proletariado, é definido pela sua submissão aos interesses da burguesia pode ceder às tentações da burguesia: “esse produto passivo da putrefação das camadas mais baixas da velha sociedade pode, as vezes ser arrastado ao movimento por uma revolução proletária; todavia suas condições de vida o predispõem mais a vender-se à reação para servir às suas manobras”<sup>3</sup>. Em seu estudo sobre a teologia da economia e do governo, Giorgio Agamben define o efeito colateral que tomaremos aqui como uma definição do marginal, a saber:

---

<sup>2</sup> Dicionário Houaiss da língua portuguesa.

<sup>3</sup> ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Manifesto do Partido Comunista* 1848. Porto Alegre: L&PM, 2001, p. 24.

ogni atto di governo tende a uno scopo primario, ma, proprio per questo, può implicare degli effetti collaterali (colateral damages), previsti o imprevisti nei dettagli, ma comunque scontati. Il calcolo degli effetti collaterali, che possono essere anche considerevoli (nel caso di uma guerra, essi implicano la morte di esseri umani e la destruição di città), fa, in questo senso, parte integrante della lógica del governo<sup>4</sup>.

Ou, ainda, o marginal pode ser entendido como a exclusão inclusiva do *Homo Sacer*: “aquele que não pode ser incluído no todo do qual faz parte, e não pode pertencer ao conjunto no qual desde já está sempre incluído”<sup>5</sup>.

Tendo em vista essa tensão a que o marginal é submetido, também poderíamos situá-lo no campo da guerra. Clausewitz definia a guerra como “um acto de violência destinado a forçar o adversário a submeter-se à nossa vontade”<sup>6</sup>, violência, não raro, travestida atualmente de planos e interesses econômicos. Mas o marginal também remete à guerra, porque mantém uma relação íntima com o termo marcha: derivam da mesma raiz etimológica latina, marg(in)-. A marcha, que limita e que margeia, é também uma tática para expansão da guerra<sup>7</sup>: marchar em direção a, desbravar, confrontar, demarcar os territórios das fronteiras, nas margens. Clausewitz, que dedica três capítulos à marcha em seu tratado *Da Guerra*, aponta para a destruição inerente a ela: “uma única marcha moderada não arruína o aparelho mas toda uma série de marchas moderadas já começam a desgastá-lo, e uma série de marchas difíceis deterioram-no muito mais”<sup>8</sup>. Por causa destas perdas Clausewitz, em sua discussão, lança mão de considerações da ordem da *oikonomia*: como se perde um grande contingente das próprias forças na marcha, é preciso incluir nos cálculos tal desgaste: “quando nos preparamos para conduzir uma guerra rica em movimento, devemos, portanto, contar com uma grande destruição das nossas próprias forças; devemos organizar os outros em conformidade e velar acima de tudo pelos reforços que deverão vir depois”<sup>9</sup>. Desta forma, podemos concluir que o marginal está dentro e fora, em uma relação que o inclui e exclui simultaneamente; é o centro das atividades de guerra que vai sempre submetê-lo, através da relação de bando, à vontade soberana.

---

<sup>4</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Il regno e la gloria*: per una genealogia teologica dell'economia e del governo. (*Homo sacer* Vol. II, t. 2). Vicenza: Neri Pozza, 2007, p. 136.

<sup>5</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer I: o poder soberano e a vida nua*. Henrique Burigo (trad.). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p. 184.

<sup>6</sup> CLAUSEWITZ, Carl Von. *Da Guerra*. Maria Teresa Ramos (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1979, p. 73.

<sup>7</sup> Marche foi o nome atribuído às divisões administrativas do Império de Carlos Magno.

<sup>8</sup> CLAUSEWITZ, Carl Von. *Da Guerra*, p. 385.

<sup>9</sup> Idem, p. 387.

## Formas de captura ou a nova guerra humanitária

“Os ‘olhos suplicantes’ do menino  
ruandês, cuja fotografia se desejaria exhibir  
para obter dinheiro, mas que ‘agora  
está se tornando difícil encontrar vivo’”  
Giorgio Agamben.

As primeiras elaborações acerca do tema marginal na América Latina fazem referências restritas às condições sócio-econômicas da população. Oliven, em seu ensaio *Marginalidade Urbana na América Latina: aspectos econômicos, políticos e culturais*, explica que “a maioria dos estudos têm se concentrado na análise da estrutura social e ocupacional e sua capacidade ou incapacidade de absorver mão-de-obra como a principal explicação da marginalidade”<sup>10</sup>, perspectiva essa que comanda inclusive as suas reflexões. O ponto de contato dos três aspectos analisados é a pobreza sustentada, por uma forte dependência econômica, que começou a ser estudada por Aníbal Quijano, membro da CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina). Em *Notas sobre el concepto de marginalidad*, de 1966, elabora um conceito de marginalidade social. Foi ele quem abriu caminho para leituras posteriores que tiveram no Brasil representantes como Francisco de Oliveira, Paul Singer, Lúcio Kowarick entre outros.

Quijano definiu a marginalidade social como “um modo limitado e inconsistentemente estruturado de pertencimento e de participação na estrutura geral da sociedade”<sup>11</sup>. O autor concentra-se na situação marginalidade social causada pelo subdesenvolvimento da América Latina; não considera, no entanto, que o problema marginal possa ser resolvido tão somente com a integração da população dita marginal nas estruturas dominantes, mas sim com a implementação de mudanças nestas estruturas. Kowarick em *Capitalismo e Marginalidade na América Latina* faz uma análise sob a ótica marxista da marginalização, entendida “como um processo que decorre de formas peculiares de inserção no sistema produtivo”<sup>12</sup>, ou seja, a marginalidade é inerente ao sistema capitalista. No caso da América Latina, em particular, o processo de acumulação e de inserção no sistema é mais complexo, uma

---

<sup>10</sup> OLIVEN, Ruben George. *Marginalidade Urbana na América Latina: aspectos econômicos, políticos e culturais*. In: *Urbanização e mudança social no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1980, p. 41.

<sup>11</sup> QUIJANO, Aníbal. *Notas sobre o conceito de marginalidade*. In: PEREIRA, Luiz (Org). *Populações Marginais*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 43.

<sup>12</sup> KOWARICK, Lúcio. *Capitalismo e Marginalidade na América Latina*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 60.

vez que o projeto de desenvolvimento autônomo entra em colapso nas décadas de 1950 e 1960. Para dar conta de tal complexidade, Kowarick recorre à Teoria da Dependência cuja noção “alude diretamente às condições de existência e funcionamento do sistema econômico e do sistema político, mostrando a vinculação entre ambos, tanto no que se refere ao plano interno dos países como no externo”<sup>13</sup>. Ou seja, a teoria da dependência procurava compreender este imbricamento entre o político e o econômico que fazia dos países subdesenvolvidos severos obedientes das cartilhas internacionais. É importante ressaltar que o conceito de teoria da dependência citado anteriormente foi elaborado por Fernando Henrique Cardoso e por Enzo Falleto. Não podemos nos surpreender com, e tampouco acreditar na célebre frase “esqueçam o que escrevi” do ex-presidente, que não mediu esforços para separar o político do econômico com uma estratégia que nos arrastou para, talvez, a nossa pior fase de dependência, que podemos denominar também de estado de exceção econômico. Neste ponto é interessante resgatar a análise de outro livro de FHC – *Autoritarismo e Democracia* – feita por Idelber Avelar em *Alegoria da Derrota*. Avelar demonstra que FHC, ao discorrer sobre o processo ditatorial brasileiro, sustentava que este era fruto de uma burocratização estatal e que, para que passássemos à democracia, era necessário um enxugamento do Estado. O autor percebe que Fernando Henrique aplica uma “sistemática dissociação entre os interesses do capital multinacional e os regimes militares”, ou seja, recusava-se a admitir o favorecimento da burguesia e a invasão do capital multinacional; FHC oblitera estes pontos essenciais para preocupar-se com a reestruturação do Estado.

O ex-presidente argumentava que a Ditadura se baseava mais “nos interesses sociais e políticos dos estamentos burocráticos que controlam o estado (civis e militares) e que se organizam cada vez mais no sentido de controlar o setor estatal do aparelho produtivo” do que nos “interesses políticos das corporações multinacionais (que preferiam formas de controle estatal mais permeáveis a seus interesses privados)”<sup>14</sup>. Era, então, possível uma mudança rumo à democracia sem mexer na estrutura econômica do país, alterando somente o aparato administrativo. A proposta de Cardoso tentava esconder a

estrita cumplicidade entre a ditadura e o capital multinacional e encobrir o fato de que foi o regime militar o que fez possível uma

---

<sup>13</sup> Idem, p. 66.

<sup>14</sup> AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução Saulo Gouveia. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 72.



inédita extração de mais-valia e concentração de riqueza (por meio de incontáveis e sempre generosos subsídios e isenções, além obviamente, da violenta repressão), Cardoso manufaturava a miragem de uma burocracia que atuava em seu próprio nome, uma burguesia estatal, como ele a chamaria, com interesses misteriosamente não coincidentes com os do capital multinacional<sup>15</sup>.

Chegamos então a um impasse: a Teoria da Dependência de FHC não poderia vislumbrar uma alteração na política econômica já que a solução para alterar o estado das coisas se apresentava no plano administrativo, na desburocratização do Estado que, em seu governo, concretiza-se através das privatizações; uma das conseqüências dessa medida foi o crescimento incontrolável do número de organizações não-governamentais. A nova guerra humanitária começava a se esboçar no Brasil.

Paulo Arantes em *Esquerda e Direita no Espelho das ONGs* nos diz que as organizações não-governamentais e o Estado estão, paradoxalmente, em íntima conexão. Para explicar tal fato resgata que o termo ONG, na América Latina, surgiu recoberto por uma manta de insatisfação e inconformidade com o sistema político vigente. Assim, as agências internacionais viram a possibilidade, lógico que não ingenuamente, de auxiliar os movimentos contestatórios que aos poucos iam se formando na tentativa de resgatar os direitos humanos e valores imateriais esfacelados durante os governos ditatoriais. Ou seja, atuavam contra o governo e assim sua acepção negativa fazia sentido.

Seja como for o fato é que algo como uma contestação inédita parecia estar abrindo caminho – não sem dificuldade, se lembrarmos dos tabus da velha esquerda -, sobretudo pelo inusitado das significações mobilizadas, gravitando na órbita de valores imateriais, ou pelo menos sem conexão imediata com o núcleo produtivo duro dos conflitos distributivos, como justiça, direitos, autonomia, identidade, etc.<sup>16</sup>

As alterações do “objeto” de reivindicação alteraram, contudo, este caráter não-governamental em uma “reversão histórica” do que foi proposto. É ainda Arantes quem nos mostra estas modificações: “de uns tempos para cá, autoridades governamentais desandaram a gesticular e arengar como se fossem militantes de uma ONG de toda as ONGs, misteriosamente eleitos pela mão invisível do destino para advogar a boa causa da sociedade, ocupando, porém, graças sabe-se lá a que manobras astuciosas da razão,

---

<sup>15</sup> Idem, p. 72.

<sup>16</sup> ARANTES, Paulo. *Esquerda e direita no espelho das ONGs*. In: *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004, p. 177.

postos-chaves no aparelho de Estado, sobretudo os diretamente concernidos por uma entelêquia cívica denominada ‘o social’”. Com uma apresentação muito pertinente ao universo das ONGs - sobretudo no que diz respeito à estratégia, que como nos lembra, é um termo de guerra -, demonstra que os termos sociais, econômicos e políticos oscilam e quase se fundem na tentativa de encontrar uma sorte de positividade que justifique suas ações<sup>17</sup>. Em uma inteligente conclusão, o filósofo diz que “Para quem orbita nesses espaços de alta densidade moral, tudo é ‘desafio’: miséria, violência, fome, desemprego, etc. Desgraçadamente coisas de não, como diria o poeta, na verdade **efeitos colaterais** produzidos pelo forte ‘impacto’ das ‘novas realidades’”<sup>18</sup>.

Esta correlação entre humanitarismo e esfacelamento se percebe também no fenômeno da guerra contemporânea: as ações humanitárias são agora os olhos do governo e têm poder de polícia. Deflagrou-se uma guerra sem inimigo direto, mas que permite, ao mesmo tempo, a arbitrariedade de encontrar um “inimigo da humanidade”. Assim, explica Agamben, “la nuova guerra è, cioè, una sorta di macchina biopolitica che, una volta insediata in una certa area geografica-politica, la depoliticizza radicalmente, trasformando i popoli in popolazioni, e i territori in quello che Hitler definiva un *volkloser Raum*, uno spazio senza popolo”<sup>19</sup>. Žižek exemplifica esta nova guerra com o Afeganistão e as políticas humanitárias norte-americanas:

A principal imagem do tratamento das ‘populações locais’ como Homo Sacer talvez seja a do avião de guerra voando sobre o Afeganistão: nunca se sabe se ele vai lançar bombas ou pacotes de alimentos. A estranha ‘coincidência’ dos fatos atingiu o máximo quando, em abril de 2002, Harald Nasvik, membro direitista do parlamento da Noruega, propôs George W. Bush e Tony Blair como candidatos ao Prêmio Nobel da Paz, citando o papel decisivo dos dois na ‘guerra contra o terrorismo’ como a maior contribuição à paz nos nossos dias – o velho lema orwelliano ‘Guerra é Paz’ finalmente se torna realidade. Talvez a maior ironia da situação seja o fato de o

---

<sup>17</sup> Este trecho deixa explícito: “É um tal de abrir e construir ‘espaços’, nos quais ‘interagem’ ‘atores’ (novos, de preferência) que trocam juras de ‘compromisso’ e ‘envolvimento’ mútuos, tudo num registro altamente ‘proativo’. Em contrapartida será taxada de ‘reativa’ qualquer iniciativa que cheire a ressentimento de perdedor. Espaços obviamente de ‘participação’, e mais enfaticamente, de ‘participação cidadã’, irrigados por ‘canais de interlocução’, através dos quais o governo e a supracitada sociedade civil ‘aprendem a pensar e agir juntos’, constroem plataformas para futuras ‘parcerias’ e novas ‘interações’, conferem ‘visibilidade’ a iniciativas ‘emergentes’, promovem a ‘cidadania ativa’. ‘Parcerias felizes’ enfim, e a tal ponto superlativas que a ‘sinergia’ que as multiplica é dessas que extrai 22 de um simples 2+2, ao contrário de um medíocre e ‘reativo’ 4”. O recurso das aspas que Paulo Arantes usa serve para intensificar a incoerência dos discursos. “No limite, não há nada que não exija aspas, ou – imaginando uma futura organização do pensamento não-governamental – que não deva ser dito como quem cita” (Idem, p. 165-166)

<sup>18</sup> Idem, p. 166.

<sup>19</sup> AGAMBEN, Giorgio. La guerra e il dominio. In: PERTICARI, Paolo (Org). *Biopolitica Minore*. Roma: Manifestolibri, 2003, p. 184.

maior ‘dano colateral’ para o Ocidente ser o sofrimento dos refugiados afegãos e, de modo geral, a situação catastrófica dos alimentos da saúde no Afeganistão; assim a ação militar contra o Talibã é algumas vezes apresentada como um meio de assegurar a entrega segura da ajuda humanitária. Deixa assim de existir a oposição entre guerra e ajuda humanitária: as duas estão intimamente ligadas<sup>20</sup>.

As ONGs agora são agregadas da máquina governamental e dos órgãos supranacionais e têm como objetivo controlar os efeitos colaterais, ou seja, o que estamos definindo aqui como marginais. É preciso cuidar e gerir a casa: a *oikonomia* faz sua retroalimentação dos restos que ela mesma produziu e sem os quais não conseguiria sustentação.

Non stupisce, in questo senso, che l’effetto collaterale si presenti sempre più spesso come consustanziale a ogni atto di governo. Ciò che el governo ha di mira può essere, per la sua stessa natura, raggiunto solo come effetto collaterale, in una zona in cui generale e particolare, positivo e negativo, calcolo e imprevisto tendono a sovrapporsi. Governare significa lasciare che si producano gli effetti concomitanti particolari di un’‘economia’ generale che resterebbe in se stessa del tutto ineffettiva, ma senza quale nessun governo sarebbe possibile<sup>21</sup>.

Como foram absorvidas pelo Estado, estas organizações não fazem nada “mais do que compreender a vida humana na figura da vida nua ou da vida sacra, e por isto mesmo mantêm a contragosto uma secreta solidariedade com as forças que deveriam combater”<sup>22</sup>. Deste modo, seria melhor optarmos pela décima quinta tese sobre a arte contemporânea de Alain Badiou: “é melhor não fazer nada do que contribuir para a invenção de vias formais para tornar visível o que o Império já reconhece como existente”<sup>23</sup>.

Se as ONG’s exercem um policiamento, um gerenciamento dos efeitos colaterais, temos uma nova configuração do poder de polícia, uma forma velada de violência. Mas ainda temos a velha forma da força: a polícia armada e uniformizada para repressão através da violência física. Benjamin, em *Crítica da violência: crítica do poder*, explica seu funcionamento:

---

<sup>20</sup> ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do Real!*: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. Paulo Cezar Castanheira (trad.). São Paulo: Boitempo, 2003.

<sup>21</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Il regno e la gloria*, op. cit., p. 160.

<sup>22</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer I*, op. cit.

<sup>23</sup> BADIOU, Alain. “Quince tesis sobre el arte contemporáneo”. *Ramona – Revista de Artes Visuales*. Buenos Aires, n. 41, p.8, junho de 2004.

É verdade que a polícia é um poder/violência para fins jurídicos (com direito de executar medidas), mas ao mesmo tempo com a autorização de ela própria, dentro de amplos limites, instituir tais fins jurídicos (através do direito de baixar decretos). (...) É um poder/violência instituinte do direito – cuja função característica não é promulgar leis, mas baixar decretos com expectativa de direito – e um poder/violência mantenedor do direito, uma vez que se põe a disposição de tais fins. A afirmação de que os fins do poder/violência policial seriam sempre idênticos aos do direito restante ou pelo menos ligados a eles, é falsa. Na verdade, o “direito” da polícia é o ponto em que o Estado – ou por impotência ou devido às inter-relações imanentes a qualquer ordem judiciária – não pode mais garantir, através da ordem jurídica, seus fins empíricos, que deseja atingir a qualquer preço. Por isso, “por questões de segurança”, a polícia intervém em inúmeros casos, em que não existe situação jurídica definida, sem falar dos casos em que a polícia acompanha ou simplesmente controla o cidadão, sem qualquer referência a fins jurídicos, como um aborrecimento brutal, ao longo de uma vida regulamentada por decretos<sup>24</sup>.

A polícia é um meio para instituir e manter o direito, mas nos casos onde os fins jurídicos não foram instituídos ela se torna um fim em si mesma. O poder de polícia é intensificado nas áreas marginalizadas social e economicamente justamente por estas não serem contempladas em nenhuma ordem jurídica, por serem o ponto cego do Estado. No estado de exceção em que vivemos, fundado na suspensão da lei, onde a única Lei válida é instituída e mantida com uma violência cada vez maior pela polícia. “Pois a polícia já não se contenta, hoje, em aplicar a lei pela força (*enforce*) e, portanto, em conservá-la; ela a inventa, ela publica decretos, ela intervém cada vez que a situação jurídica não é suficientemente clara para garantir a segurança. Isto é, hoje, quase o tempo todo. Ela é a força de lei, ela tem força de lei”<sup>25</sup>. Tendo por princípio, como o próprio Benjamin aclarou, “questões de segurança”, o poder de polícia torna-se natural e “necessário”: “la sicurezza vuole governare il disordine”, não para instaurar a ordem, mas para sustentar sua existência. Isso, ao menos em parte, explica o porquê de a imprensa e o governo não terem titubeado em qualificar as rebeliões e ataques do PCC (Primeiro Comando da Capital) à polícia paulista, ocorridos em 2006, de terrorismo, e terem apoiado abertamente as ações da polícia; bem como o fato de não cessarem de justificar as ocupações nos morros cariocas. Duas intervenções de extermínio operadas pela polícia como “medida de segurança” para a população que apresentam a fragilidade do Estado e todo o seu poder/violência. Agamben argumenta que “uno Stato che ha

---

<sup>24</sup> BENJAMIN, Walter. Crítica da violência: crítica do poder. Willi Bolle (trad). In: *Documentos de cultura/Documentos de Barbárie*: escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986, p. 166.

<sup>25</sup> DERRIDA, Jacques. *Força de lei*. Leyla Perrone-Moisés (trad). São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 99.

come sua unica legittimazione e come unico compito la sicurezza è un organismo fragile, che può essere continuamente provocato dal terrorismo a farsi esso stesso terrorista”<sup>26</sup>. Esta zona de indeterminação onde opressor e oprimido se confundem em um “abraço funesto” que, como um terrível buraco negro, não pára de se aprofundar.

---

<sup>26</sup> AGAMBEN, Giorgio. L’ordine como disordine totale: Stato e terrore, un abraço funesto. In: PERTICARI, Paolo (Org). *Biopolitica Minore*. Roma: Manifestolibri, 2003, p. 185.

## Noli me tangere

*E quando de novo cheguei ao alto do morro, dando  
outra vez com os olhos na cidade, que embaixo dormia  
iluminada, imaginei chegar de uma longa viagem a um  
outro ponto da terra, de uma corrida pelo arraial  
da sordidez alegre, pelo horror inconsciente da  
miséria cantadeira, com a visão dos casinhotos e das  
caras daquele povo vigoroso, refestelado na indigência  
em vez de trabalhar, conseguindo bem no centro da cidade a  
construção inédita de um acampamento da indolência,  
livre de todas as leis. De repente, lembrei-me que a varíola  
caíra ali ferozmente, que talvez eu tivesse passado  
pelos variolosos. Então apressei o passo de todo. Vinham a  
empalidecer na pérola da madrugada as estrelas, palpitante,  
e canoramente galos cantavam por trás das ervas altas,  
nos quintais vizinhos.*

João do Rio

Não é possível precisar o surgimento da favela, sua “aparição tão enigmática (...) está lá onde nada havia. (...) nada foi esperado. De repente ficou tudo preto de gente”<sup>27</sup>, uma multidão que nos seus “casebres de alçafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino”<sup>28</sup> tomaram conta dos morros depressa com “a casa feita num relâmpago em chão incerto, deslizante”<sup>29</sup>. A favela surgiu da poesia? Certamente não, mas com a poesia poderíamos muito bem defini-la. A favela que arrancou suspiros enamorados de Drummond, as cores vibrantes de Tarsila do Amaral, sociologicamente não foi definida com tanta vida: não passava de um fenômeno urbano de ocupação de morros para habitação de pessoas de renda escassa.

Data de 1887 a aparição dos primeiros habitantes no Morro da *Providência*, no Rio de Janeiro (a máquina *oikonômica* começava a nomear explicitamente seus efeitos), que foi ocupada posteriormente pelos soldados de Canudos e, a partir de então, passou a se chamar Morro da Favella<sup>30</sup>. Os cortiços que no século XIX abrigavam trabalhadores,

---

<sup>27</sup> CANETTI, Elias. *Massa e poder*. Sergio Telarolli (trad.). São Paulo: Cia das Letras, 1995.

<sup>28</sup> ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1995, p. 41

<sup>29</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Favelário Nacional. In: OLIVEIRA, Nelson (Org.). *Cenas da Favela*. Rio de Janeiro: Geração Editorial, 2007, p. 210.

<sup>30</sup> De acordo com Valladares existem duas explicações para a troca do nome: a primeira seria porque “a planta favella, que dera seu nome ao Morro da Favella – situado no município situado no Município de Monte Santo no Estado da Bahia – ser também encontrada na vegetação que recobria o Morro da

imigrantes, desempregados, mais conhecidos como “vagabundos e malandros”, também fazem parte da história do surgimento da favela. No fim do século XIX empreende-se uma guerra contra os cortiços que foram considerados como locais propagadores de doenças, vícios e crimes. Os olhares higienistas, que vinham despontando como fortes aliados do governo do Rio de Janeiro, voltaram-se para estas habitações. Os planos de erradicação dos cortiços vinham camuflados sob o pretexto de livrar a cidade das “pragas”. Uma das execuções mais conhecidas foi a destruição do maior cortiço do Rio de Janeiro, o Cabeça de Porco em 1893, fato que possivelmente inspirou o romance de Aluisio de Azevedo, *O Cortiço*, escrito em 1890. Os processos de extinção se intensificaram com o governo de Pereira Passos; o Rio de Janeiro passa a ter uma política de higienização, uma verdadeira biopolítica que, sintomaticamente, voltou suas atenções para o Morro da Favella e outros locais “favelizados” que se transformaram em focos de combate.

As favelas tornaram-se um problema a ser exterminado porque representavam os elementos de atraso dentro da lógica expansionista e progressista do governo: “elementos que tanto se opunham à racionalidade técnica quanto à regulação do conjunto da cidade. Acabar com elas seria, então, uma consequência ‘natural’”<sup>31</sup>. Na década de 1920, como aponta Valladares, as discussões em torno das favelas aumentaram. Mattos Pimenta, figura esquecida, porém muito influente nestas discussões, e Alfred Agache, urbanista francês, planejam a remodelação e embelezamento da cidade com o principal objetivo de fazer desaparecer a lepra que teria se tornado a favela. Mattos Pimenta, em 1926, discursando no Rotary Club, dizia que a favela é uma “lepra da esthetica”<sup>32</sup>; Agache, em 1930, dizia que “sua *lepra* [da favela] suja a vizinhança”. Essas duas perspectivas serão unificadas em 1937, no Código de Obras da cidade que apontava as favelas como uma “aberração” e determinava sua eliminação; a proibição de melhoria da moradia existente e sua substituição com a construção de novas.

Em 1940, como alternativa à favela foi iniciada a construção dos parques proletários, que comprovavam uma política de controle e desmentem o pretexto de

---

Providência”. A segunda seria decorrente da “feroz resistência dos combatentes entrincheirados neste morro baiano da Favella durante a Guerra de Canudos, ter retardado a vitória final do exército da República”. VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem à favela.com*. Rio de Janeiro: FGV, 2005, p. 29.

<sup>31</sup> VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela*, p. 41.

<sup>32</sup> Para maiores informações sobre a influência de Mattos Pimenta no projeto de reestruturação urbanística cf. VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela*.

higienização<sup>33</sup>. Os parques proletários foram construídos no meio da cidade, eram blocos de casas para moradia provisória, “por isso” não tinham banheiro individual, somente coletivo, nem rede de esgoto, nem instalações sanitárias, nem cozinha, ou seja, nenhuma medida de higienização. Mas, como estávamos em plena era Vargas, eram oferecidos cursos profissionalizantes, creches para as crianças e postos médicos. Nas medidas de controle o governo também não economizou: não era permitido pessoas com antecedentes criminais ou desempregadas, antes de fazerem a mudança “eram obrigados a assinar um documento se comprometendo a respeitar as regras de convivência do local. (...) Havia lei do silêncio e o portão fechava pontualmente às 22h. (...) Para certificar que o regimento estava sendo cumprido a risca, o administrador responsável pelo parque realizava diariamente uma ronda noturna”. Este administrador tinha como um de seus instrumentos de trabalho um microfone que usava “diariamente às 21h para comentar os acontecimentos do dia e dar as lições de moral que julgava necessárias”<sup>34</sup>.

Essas práticas de policiamento exercidas nos parques proletários assemelham-se àquelas que foram postas em vigor na Europa no século XVIII, em especial durante as epidemias de peste. Contra os pestilentos se pratica o policiamento constante, aplicam-se medidas mais inclusivas do que exclusivas, mesmo sendo inscritos em um território fechado dentro da cidade. As similaridades entre a organização da cidade em estado de peste às políticas dos parques proletários podem ser percebidas nesta descrição de Foucault: a cidade “era dividida em distritos, os distritos eram divididos em quarteirões, e então nesses bairros eram isoladas as ruas e havia em cada rua vigias, em cada quarteirão inspetores”. Este policiamento torna-se mais vigoroso no momento em que a peste se dissemina na cidade, neste momento “toda regularidade é suspensa”. Os moradores dos parques proletários não foram excluídos da cidade, porém viveram como se estivessem no processo de desencadeamento da peste, estavam presos em um “campo”, pois os parques não foram concebidos para garantir a saúde da população, o que se queria, com uma pobre ideologia proletária, era qualificar a mão-de-obra e controlar a população, já que o policiamento da peste como “poder positivo de inclusão”

---

<sup>33</sup> Cf. BURGOS, Marcelo Baumann. Dos Parques Proletários ao Favela-Bairro. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs). *Um Século de Favela*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

<sup>34</sup> LEEDS, Elizabeth; LEEDS, Anthony. *A sociologia do Brasil urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.



age na “maximização da produção”<sup>35</sup>. Queria-se enfim, manter, em quaisquer condições, o homem vivo.

Mas este campo não pretendia uma “solução final”, as políticas de extinção da favela não visavam a eliminação de seus habitantes. Tendo em vista a forte crise que enfrentava o setor de construção civil no Brasil, à época dos projetos urbanistas de remodelação da cidade, e o “investimento” na “qualificação” da mão-de-obra dos “internos” parques proletários, entende-se porque precisavam da sua preservação, embora contida<sup>36</sup>. Existência necessária, culpada, porém, por ocupar um lugar tido como indevido, já que as favelas e também os parques proletários ocupavam o centro e as áreas nobres da cidade. Inicia-se então o Projeto de Remoção das Favelas, o isolamento desta peste. A cidade passa a ser organizada pelo modelo da lepra, pois se tratava de uma “doença altamente contagiosa” que precisava ser levada para os recônditos mais distantes possíveis do centro: são construídos os conjuntos habitacionais no fim da década de 1950 e início da década de 1960, em lugares distantes a quilômetros das áreas nobres<sup>37</sup>.

Era preciso purificar o espaço urbano e eliminar as possibilidades de contágio da lepra. Deste modo, podemos compreender claramente a perspectiva biopolítica que sustenta todo este empreendimento. Afinal, como explica Roberto Esposito<sup>38</sup>, a imunidade está no centro da comunidade. Como biopolítica, como cuidado dos homens vivos, porém isolados, a construção dos parques proletários e dos conjuntos habitacionais revelou-se uma medida de “proteção e a negação da vida”. Foucault nos explica que as medidas de exclusão dos leprosos “era uma prática social que comportava primeiro uma divisão rigorosa, um distanciamento, uma regra de não-contato entre um indivíduo (ou um grupo de indivíduos) e outro”<sup>39</sup>. A proibição do contato aparece como medida preventiva de contágio que mandará o leproso para fora da comunidade.

---

<sup>35</sup> FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Eduardo Brandão (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 60.

<sup>36</sup> Cf. VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela*.

<sup>37</sup> O controle sobre a favela foi exercido pela Fundação Leão XIII, vinculada à Igreja, que tinha como objetivo dar assistência moral e material aos moradores. Em 1963 esta Fundação foi reformada e tornou-se um órgão do governo; a partir de então, afastou-se da pedagogia cristã e passou a perceber a favela como um lugar de vício, promiscuidade e refúgio de criminosos. Em 1967 e 1968 o governo do Estado subordinou as associações de moradores à Secretaria de Serviços Sociais e restringiu sua atuação, invertendo suas funções “que de representante dos moradores, passam a fazer as vezes do poder público na favela, cabendo-lhes controlar, autorizando ou não, as reformas e consertos nas habitações, bem como reprimir as novas construções”. BURGOS, Marcelo Baumann. *Idem*, p. 35.

<sup>38</sup> ESPOSITO, Roberto. *Immunitas: Protección y negación de la vida*. Luciano Padilla López (trad.). Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

<sup>39</sup> FOUCAULT, Michel. *Os anormais*, p. 54.

Contudo, a construção dos conjuntos habitacionais não implica uma substituição do policiamento pelo isolamento, mas sua íntima convivência. A concomitância desses dois modelos é o marco distintivo de um espaço urbano biopolítico onde co-habitam controle e disciplina, onde se passa a “tratar os ‘leprosos’ como ‘pestilentos’, projetar recortes finos da disciplina sobre o espaço confuso do internamento, trabalhá-lo com métodos de repartição analítica do poder, individualizar os excluídos, mas utilizar processos de individualização para marcar exclusões”<sup>40</sup>. É esta convivência entre lepra e peste, explica Agamben, que traz a tona “the impossibility of univocally defining borders, walls, spatialisation, because they are the result of the action of this different paradigm: no longer a simple binary division but the projection on this division of a complex series of articulating and individuating processes and technologies”<sup>41</sup>.

Daí que não seja fortuito o nome da primeira favela ser Providência, se não há como definirmos margens, muros, ou seja, se não podemos definir a zona de indistinação que é a favela, podemos, ao menos, reconhecer os fios condutores da máquina *oikônômica* que a produziu e a mantém como efeito colateral.

---

<sup>40</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 25. ed. Raquel Ramalhete (trad.). Petrópolis: Vozes, 2002, p. 165.

<sup>41</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Metropolis*. Conferência proferida em aula magna na Università di Venezia. 2006. Disponível em <http://www.globalproject.info/art-9966.html>.

## Contra as ordens médicas: Parangolés

*Se a capa é armadura é armadura sem arma:  
você podem achar o q quiser:  
que ela seja extensão da pele – pelo-carcaça –  
a possibilidade q for: mas a situação  
ou o porquê de estar sendo vestida é o q diz  
o q é no ATO: não-psicológico reduzido a isso:  
não ritual: se eu vou para a rua feito doido de CAPA  
pra dar pra vestir, eu vou pra DAR DE VESTIR:  
a capa veste e desnuda ao mesmo tempo.  
Hélio Oiticica*

É no meio desta deposição da favela que Hélio Oiticica encontra seu grande labirinto, o morro da Mangueira, e subverte a “ordem médica” de prevenção do contato, com os Parangolés que serão produzidos em 1964 (ano do Golpe Militar, é sempre bom lembrar). Os Parangolés começaram como estandartes, depois passaram para as capas coloridas que o participante deveria vestir. Em novembro de 1964, Oiticica anota “na arquitetura da ‘favela’, p.ex., está implícito um caráter do *Parangolé*, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções, não há passagens bruscas do ‘quarto’ para a sala ou ‘cozinha’, mas o essencial que define cada parte se liga a outra continuamente”<sup>42</sup>. A casa é o corpo, diria Lygia Clark. Oiticica explica que o Parangolé exigia uma “participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que *dance*, em última análise”<sup>43</sup>. A interdição estatal do contato foi transgredida. O contato era o ato que explicava o porquê de as capas serem vestidas.

Os Parangolés eram tidos como símbolo da anti-arte, que foi definida como “compreensão e razão de ser do artista não mais como um criador para contemplação, mas como um motivador para a criação – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do espectador, agora considerado participante”<sup>44</sup>; e constituíam o Programa Ambiental de Oiticica que tinha como proposta fundir as modalidades de arte

---

<sup>42</sup> OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do Parangolé. In: *Aspiro ao grande labirinto*, Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 68.

<sup>43</sup> OITICICA, Hélio. Anotações sobre o Parangolé, s/d. In: *Aspiro ao grande labirinto*, Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 70.

<sup>44</sup> OITICICA, Hélio. *Posição e programa / Programa ambiental / Posição ética*, 01/07/1966. Programa Hélio Oiticica. Disponível em

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>.

Os documentos consultado neste banco de dados aparecerão na sequência do texto indicados com nome do autor, título do texto, data e Programa HO.

já conhecidas ou dadas, a saber: cor, palavra, luz, ação, construção. Porém o Parangolé contava com a inesperada intervenção do participante. Era neste ponto que o autor saía de cena e entregava a autoria da obra ao participante. A partir da entrada do corpo na obra, na elevação do caráter perceptivo do espectador, podemos notar a radicalização da negação de qualquer forma de representação, pois o Parangolé tinha que ser vivenciado pelo participante. Nestas participações individuais Oiticica percebia manifestações de ordem ética, social e política.

O Programa Ambiental elaborado por Oiticica propõe uma liberdade moral, uma anti-moral fundada na experiência individual de cada participante: “Meu programa ambiental a que chamo de maneira geral de Parangolé não pretende estabelecer uma ‘nova moral’ ou coisa semelhante, mas derrubar todas as morais, pois que estas tendem a um conformismo estagnante, a estereotipar opiniões e criar conceitos não criativos”<sup>45</sup>. Hélio Oiticica dizia haver perigos e infortúnios nesta anti-moral, mas a defendia porque ela se mostrava fiel a quem a praticava. Seria uma forma de viver de acordo com o que se pensa sem se preocupar com os julgamentos morais que, por sua vez, seriam substituídos pela responsabilidade individual: “a liberdade moral (...) dá a cada um o seu próprio encargo, a sua responsabilidade individual”. Assim se justificariam “todas as revoltas individuais contra valores e padrões estabelecidos: desde os mais socialmente organizados (revoluções, p. ex.) até as mais viscerais e individuais (a do marginal, como é chamado aquele que se revolta, rouba e mata)”. Era uma proposta realmente perturbadora para o que tínhamos na década de 1960 (Oiticica escreve este texto em 1966), mas não era, de modo algum, uma proposta imprudente de violência gratuita. A responsabilidade individual atribuída ao programa anti-moral do Parangolé, é da mesma ordem daquela que Foucault apresenta como *cura sui*, o cuidado de si<sup>46</sup>. Por isso o Parangolé era uma manifestação ética: “aspiração humana de uma ‘vida feliz’”, cujos meios dizem respeito ao indivíduo que deve ter responsabilidade sobre as suas decisões, sem, no entanto, submeter-se aos julgamentos morais.

É com esta postura que Oiticica também justifica a atuação do bandido que, segundo ele, representa “a busca desesperada da felicidade autêntica, em contraposição aos valores sociais falsos estabelecidos, estagnados, que pregam o ‘bem-estar’, a vida em família, mas que só funcionam para uma pequena minoria. Toda a grande aspiração

---

<sup>45</sup> OITICICA, Hélio. *Posição e programa / Programa ambiental / Posição ética*, 01/07/1966. Programa HO. As citações seguintes de Oiticica pertencem também a este texto.

<sup>46</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: O cuidado de si*. v.3. Maria Thereza da Costa Albuquerque (trad.). Rio de Janeiro: Graal, 1985.

humana de uma ‘vida feliz’ só virá à realização através de grande revolta e destruição”. E acrescenta: “O programa do Parangolé é dar mão forte a tais proposições”.

Os Parangolés vão sofrendo modificações ao longo dos anos. De poéticos, com propostas “mais subjetivas e individuais”, passam a ser sociais, com mensagens políticas e de protesto. Os corpos que os vestiam carregavam homenagens “aos nossos mitos populares, aos nossos heróis (que muitas vezes consideram bandidos), e sobretudo protesto, grito de revolta”<sup>47</sup>. Neste período (1966) Oiticica relata que teve a necessidade de trabalhar com outros artistas na elaboração do Parangolé social. Rubens Gerchman, o colaborador que confeccionou a capa Liberdade, que era – explica Oiticica - “de plástico ocre, azul e vermelha por dentro: ao ser levantada a parte dianteira lê-se: capa da liberdade”, fez também a capa Cuidado com o Tigre que tem “na parte de fora fotografias de multidões e dentro lona listrada azul e branco inscritas as palavras: cuidado com o tigre e na outra parte de dentro um tigre pintado por Antônio Dias”. A terceira capa, de autoria de Hélio Oiticica “continha a frase poética: sexo, violência, eis o que me agrada”<sup>48</sup>. Esta nova fase dos Parangolés reunia as proposições sociais, éticas e políticas que Oiticica já projetava em 1964; apresentavam “a diversidade de meios de expressão no Parangolé: desde o clamor de Gerchman por liberdade e sua advertência de cuidado aos que julgam continuar eternamente a explorar as massas, é a homenagem aos nossos valores populares e às frases poéticas de origem puramente subjetiva”<sup>49</sup>.

Em 1966 aparecem também os Parangolés lúdicos que seriam apresentados no ambiente do “jogo de bilhar”. A intenção de Oiticica era ressaltar o ato do jogo que entra no seu programa ambiental de anti-arte, que estaria entre a apropriação e a construção. Oiticica passa a considerar o jogo “a chave do sentido da anti-arte”<sup>50</sup> e ganha um espaço significativo em suas proposições que serão transformadas em propostas de espaços de lazer, “crelazer”, proposições que seriam desenvolvidas no fim da década de 1960. Mas a proposta de lazer já é notável nos Parangolés, sobretudo com o *Parangoplay* que é uma síntese da performance e da dança. Este Parangolé tem como proposta alimentar as forças para jogar e inventar: “liberação inventiva das capacidades

---

<sup>47</sup> OITICICA, Hélio. *Parangolé poético e Parangolé social*, 14/08/1966. Programa HO.

<sup>48</sup> OITICICA, Hélio. *Parangolé Social e Parangolé Poético*, 21/08/1966. Programa HO.

<sup>49</sup> Idem.

<sup>50</sup> OITICICA, Hélio. *Parangolé Poético e Parangolé Social / Parangolé Lúdico*, 25/08/1966. Programa HO.

de play é INVENÇÃO-PLAY”. São capas mais abertas “sem preocupação com ‘significações corporais’, ‘não condicionamentos sensoriais’”<sup>51</sup>.

Os jogos assimilados aos Parangolés revelam seu caráter lúdico, que não passa por uma racionalização, nem por um condicionamento, são “unidades exploráveis sem previsão pensada”. Neste sentido, aproximam-se do que Huizinga em seu clássico *Homo Ludens*, considera como jogo: uma atividade prazerosa coordenada por regras, voluntária e não-séria que “como realidade ultrapassa a esfera da vida humana” onde é impossível ter “fundamento em qualquer elemento racional”<sup>52</sup>. E aproxima-se, também, da definição de Roger Caillois, que entende que o jogo “no produce nada: ni bienes ni obras”<sup>53</sup>, é uma atividade livre, separada, incerta, improdutiva, regulamentada e fictícia. Com Caillois e Huizinga<sup>54</sup> podemos perceber que o jogo situa-se fora da esfera produtiva e do trabalho, ou seja, é lazer. Ele se apresenta como um mundo alternativo onde se forjam situações perfeitas para suspender a racionalidade em nome do prazer; sem produção de bens e obras: o jogo como atividade inoperante.

As proposições de jogo do Parangolé, no entanto, não excluem senão aumentam a sua carga ética e política, pois foi elaborado na época em que sua musa inspiradora, a favela, estava sendo isolada do resto da cidade. Em plena Ditadura Hélio Oiticica irá refutar as instituições em nome de uma vitalidade labiríntica que encontra no morro da Mangueira. O Parangolé e o jogo propostos por Oiticica são uma forma-de-vida feliz que abandona os julgamentos e legitima qualquer forma de buscar a felicidade, sobretudo, a do marginal. Assim, vemos que não foi mero acaso a realização de uma das suas proposições, o “*delirium ambulatorium*” cujo objetivo era poetizar o urbano, no Caju, bairro onde foi construído um parque proletário. Oiticica queria “tomar o bairro

---

<sup>51</sup> OITICICA, Hélio. *Parangolé-Síntese*, 26/07/1972. Programa HO.

<sup>52</sup> HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 5. ed. João Paulo Monteiro (trad.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

<sup>53</sup> CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres: la mascara y el vertigo*. Jorge Ferreiro (trad). Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 7.

<sup>54</sup> Em relação ao *Homo Ludens* a proposta de Caillois apresenta dois contrastes: o primeiro diz respeito ao segredo, ao mistério e ao disfarce que para Huizinga são promovidos pelo jogo e para Caillois, ao contrário, “la actividad de juego lo expone, lo publica y, de cierto modo, lo *gasta*”; e a segunda diferença diz respeito a consideração de Huizinga de que o jogo não tem interesse material, consequentemente ele não considera os jogos de azar, as loterias, as apostas que serão incluídas na classificação dos jogos feita por Caillois. São quatro as categorias de jogos que Caillois nos propõe: *Agon*: são os jogos de enfrentamento que contam com a competência do jogador; *Alea*: são os jogos de azar, nos quais o fator preponderante não depende do jogador, ele é lançado à própria sorte e só pode contar consigo mesmo. *Mimicry*: são os jogos nos quais os jogadores usam disfarces e máscaras; *Ilinx*: são os jogos vertiginosos e de embriaguez que buscam a instabilidade da percepção e da consciência.

do Caju como play-ground bairro-urbano”<sup>55</sup>, queria transformar a produção em ócio, o campo em um espaço de liberdade.

Porém, em um estado de exceção que se tornou a regra, a bela proposta de Hélio Oiticica, inspirada na favela, do jogo lúdico que governaria a vida em liberdade dos homens marginais na busca da felicidade, não foi levada a cabo. A literatura marginal nos apresenta uma desvinculação do mundo do trabalho, porém o jogo em que essas vidas foram postas não é um jogo que não produz obras, mas um jogo mortífero e cruel, onde a vida deixa de ser celebrada para dar espaço aos corpos mortos.

---

<sup>55</sup> OITICICA, Hélio. *CG 1/79 MANIFESTO CAJU*, 11/04/79. Programa HO.

## Do Homo Ludens ao Homo Sacer

*o campo de concentração  
moderno não tem diversão*  
Ferréz

*Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, e *Capão Pecado* (2000), de Ferréz, são os romances inaugurais da literatura marginal, definida por este como “Aquela que vem da margem. De marginal, mesmo, até de cara que já roubou, que já passou pela vida”<sup>56</sup>. Ambos os autores abordam a vida nas favelas e têm proximidade com seu objeto: Ferréz mora em Capão Redondo, uma das maiores de São Paulo, e Paulo Lins morou em Cidade de Deus, favela do Rio de Janeiro. Paulo Lins era bolsista da antropóloga Alba Zaluar, que desenvolvia uma pesquisa etnográfica sobre violência urbana na Cidade de Deus. Como não era um bom etnógrafo, Zaluar o levou para conhecer Roberto Schwarz<sup>57</sup>, que o estimulou a escrever *Cidade de Deus*. O romance, que tem incontáveis personagens em uma narração rápida e fragmentada, conta a história de uma favela que não nasceu para ser favela, mas se tornou neo-favela:

Aqui agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas. Os novos moradores levaram lixo, latas, cães vira-latas, exus e pombagiras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, restos de raiva de tiros, noites para velar cadáveres, resquícios de enchentes, birosas, feiras de quartas-feiras e as de domingos, vermes velhos em barrigas infantis, revólveres, orixás enroscados em pescoços, frango de despacho, samba de enredo e sincopado, jogo do bicho, fome, traição, mortes, Jesus Cristos em cordões arrebitados, forró quente para ser dançado, lamparina de azeite para iluminar o santo, fogareiros, pobreza para querer enriquecer, olhos para nunca ver, nunca dizer, nunca olhos e peito para encarar a vida, despistar a morte, rejuvenescer a raiva, ensanguentar destinos, fazer a guerra e para ser tatuado<sup>58</sup>.

Cidade de Deus foi projetada como um conjunto habitacional e foi batizada como Conjunto Habitacional de Jacarepaguá. Mas as vielas, os becos-bocas foram mais fortes na briga com as linhas retas impostas pela arquitetura do conjunto habitacional: a

---

<sup>56</sup> FERRÉZ. *Contestação*. Caros Amigos. Literatura Marginal Ato 3. Abril de 2004, p.2.

<sup>57</sup> O encontro não foi por acaso (porém, não menos equívoco), basta lembrarmos do livro organizado por Schwarz: *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

<sup>58</sup> LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 17-18.



indisciplina dos labirintos surgia na Cidade de Deus. Seu nome foi alterado, não se sabe ao certo o motivo. Porém, um episódio revelador nos leva a traçar alguns caminhos; João Antonio em *Testemunho de Cidade de Deus* relata que no

ano de 1970 e, no dia 25 de março, o governador Negrão de Lima resolveu dar uma lição de fé ao povo do conjunto habitacional. Lançou nomes bíblicos às avenidas, ruas, travessas e praças da Cidade de Deus, localizada na XVI Região Administrativa, de Jacarepaguá. Profetas judaicos, maiores e menores, acompanhados de personagens bíblicos e de maravilhas, tipos, forças e obras de Deus começaram a aparecer substituindo os números frios. Assim, a Avenida 1 passou a se chamar Ezequiel; a Avenida 2 transformou-se em José de Arimatéia; a Rua 1 ganhou o nome de Salomão; a Rua 2 chamou-se Daniel; a Rua 3 passou a ser Moisés; a Rua 5, Ezequias; 6, Elias; 7, Josafá; 8, dos milagres; 9, Salatiel; 10, Josias; 11 Jessé; a Rua 47 chamou-se Zebulom; a 51, Tarso; a 54, Samaria; a Rua 70 foi chamada Judá e a Rua 71 virou Amon. O mesmo com as travessas e as praças. A Travessa 118, por exemplo se tornou Murta; a 119, Pecode; a 121, Purim e a Travessa 125 ganhou o nome de Mênfis<sup>59</sup>.

A instituição das linhas retas, a saída do labirinto: eis a resposta! Cidade de Deus era uma promessa de “cidadania”: “a chance de adquirir uma casa própria e, enfim estabelecer-se funcionava como um chamariz, mas a distância e a precariedade das condições oferecidas levavam muitos a reconsiderar a decisão”<sup>60</sup>. Mas quem negaria “um pedacinho do céu”? Os nomes de santos vinham oferecer salvação aos “perdidos” do labirinto. Era o embate da Cidade de Deus contra a Babilônia.

Neste contexto é inevitável lembrar da *Cidade de Deus* de Santo Agostinho. Não nos faltam razões para intuir que o nome do conjunto habitacional tenha como fonte de inspiração a obra do santo, uma vez que Agostinho a idealizou sob os preceitos da fé, da lei e da ordem em contraposição à confusão da Babilônia. As duas cidades – explica Agostinho -, a de Deus (Jerusalém) e a dos “homens” (Babilônia), nasceram de dois amores

o amor próprio, levado ao desprezo a Deus, a terrena; o amor a Deus, levado ao desprezo de si próprio, a celestial. Gloriosa-se a primeira em si mesma e a segunda em Deus, porque aquela busca a glória dos homens e tem esta por máxima glória a Deus, testemunha de sua consciência. Aquela ensoberbece-se em sua glória e esta diz a seu Deus: *Sois minha glória e quem me exalta a cabeça*. Naquela seus príncipes e as nações avassaladas vêm-se sob o jugo da

<sup>59</sup> ANTONIO, João. *Testemunho de Cidade de Deus*. In: *Casa de loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 108.

<sup>60</sup> LINS, Paulo. *Cidade de Deus*, p. 33.

concupiscência de domínio; nesta, servem em mútua caridade, os governantes, aconselhando e os súditos, obedecendo. Aquela ama sua própria força em seus potentados, esta diz a seu Deus: *A ti hei de amar-te, Senhor, que és minha fortaleza*. Por isso, naquela, seus sábios, que vivem segundo o homem não buscaram senão os bens do corpo, os da alma ou os de ambos e os que chegaram a conhecer Deus *não honraram nem lhe deram graças como a Deus, mas devaneceram-se em seus pensamentos e obscureceu-se-lhes o néscio coração*. *Crendo-se sábios*, quer dizer orgulhosos de sua própria sabedoria, a instancias de sua soberba, *tornaram-se néscios e mudaram a glória de Deus incorruptível em semelhança de imagem de homem corruptível, de aves, de quadrúpedes e de serpentes*. Porque levaram tais ídolos aos povos, para que os adorassem, indo eles à frente, ou os seguiram *e adoravam e serviram a criatura e não o Criador, para sempre bendito*. Nesta, pelo contrário, não há sabedoria humana, mas piedade, que funda o culto legítimo ao verdadeiro Deus, à espera de prêmio na sociedade dos santos, de homens e de anjos, *com o fim de que Deus seja tudo em todas as coisas*<sup>61</sup>.

A Cidade de Deus de Santo Agostinho era a promessa de salvação para quem vivesse na fé e na esperança. Já a nossa Cidade de Deus vive em uma zona indeterminada entre a Babilônia, terra dos híbridos, das incertezas, do pecado, e a cidade dos santos, dos anjos e dos profetas que o Estado assim “prometia”. Não por acaso, o primeiro capítulo de *Cidade de Deus* de Paulo Lins chama-se “inferninho”: declaração evidente de que não há esperança para os homens que habitam a cidade pagã, cujo fim a ser alcançado, de acordo com Santo Agostinho, é exatamente o inferno. Cidade de Deus manterá seus nomes, mas não será “governada” pela graça: ao contrário esta Babilônia será o lugar onde “a lei é regida pelo pecado”<sup>62</sup>, um lugar onde “a vida é um jogo”<sup>63</sup>, uma Babilônia borgeana.

Se o governo pretendia uma promessa de salvação propôs o jogo errado, pois “no se dirigían a todas las facultades del hombre: únicamente a su esperanza”<sup>64</sup>. Borges indica como fracasso da loteria na Babilônia o fato de ela oferecer apenas ao sorteado algum prêmio, existia somente o ganhador, não existiam os desafortunados, mas como isso sustentaria o jogo? Como poderia o Estado oferecer casas, inserir uma política de “higiene” sem ter nada em troca? A perversão estatal não demora a aparecer, na Babilônia de que nos fala Borges foi feita uma reformulação na loteria: foi criada uma Companhia que regulamentaria o jogo. Esta, por sua vez, inseriu “la interpolación de

---

<sup>61</sup> SANTO AGOSTINHO. *Cidade de Deus*: contra os pagãos. Rio de Janeiro: Vozes, 1990, p.169-170.

<sup>62</sup> FERRÉZ. *Capão Pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p. 54.

<sup>63</sup> Idem, p. 42.

<sup>64</sup> BORGES, Jorge Luis. La lotería en Babilonia. In: *Ficciones*. Madri: Alianza, 2004, p. 68

unas pocas suertes adversas en el censo de números favorables”<sup>65</sup>: os perdedores teriam que arcar com multas e os vencedores ganhariam dinheiro. A possibilidade do azar, “este leve perigo” fez com que os babilônios se entregassem ao jogo. Porém as multas não eram necessariamente pagas, conseqüentemente os ganhadores também não recebiam seu prêmio. Assim, a Companhia deliberou que o perdedor pagaria a multa ou iria para a prisão. Em uma tentativa de “insubordinação” à Companhia, que queria enriquecer às custas dos jogadores, todos optavam pela prisão. Mas a tentativa foi fracassada: a Companhia aboliu as multas para designar apenas os dias em que os “azarados” iriam passar na prisão. Na Babilônia de que falamos a perversão estatal – a grande Companhia - esteve sempre presente determinando quem deveria viver e quem deveria morrer.

A Companhia da Babilônia borgeana também passou a dominar a vida, já que os babilônios se entregaram ao jogo; e isto fica evidente quando a Companhia, imbuída de um poder extremo, passa a não dar escolhas (talvez elas nunca tenham existido). Até então as classes mais baixas da Babilônia não participavam da loteria: “El justo anhelo de que todos, pobres y ricos, participasen por igual en la lotería, inspiró una indignada agitación”<sup>66</sup>. Para a entrada do “povo” na loteria a Companhia uniu-se ao poder público e passou a ser “secreta, gratuita e general. Quedó abolida la venta mercenaria de suertes”. *La lotería en Babilonia* nos mostra a vida que foi posta em jogo, que uma aposta pode dar ao afortunado a realização de seus desejos (“su elevación al concilio de magos o la prisión de un enemigo (notorio o íntimo) o el encontrar, en la pacífica tiniebla del cuarto, la mujer que empieza a inquietarnos o que no esperábamos rever”<sup>67</sup>) e ao desafortunado “la mutilación, la variada infamia, la muerte”. Passamos então a uma vida em um jogo onde a morte aparece em detrimento do prazer, onde a decisão sobre a vida passa a ser a pena para quem tem azar no jogo, onde todos foram abandonados à própria sorte.

*Capão Pecado e Cidade de Deus* atuam dentro desta lógica, ou melhor, deste jogo e provocam um combate contra “Companhia”, tanto que o primeiro é dedicado ao “sistema”: “‘querido sistema’, você pode até não ler, mas tudo bem, pelo menos viu a capa”<sup>68</sup>. *Capão Pecado* é o efeito colateral produzido pelo sistema, no entanto, a proposta da literatura marginal é livrar-se deste sistema opressor, ou seja, do poder de

---

<sup>65</sup> Idem, p. 68

<sup>66</sup> Idem, p. 70.

<sup>67</sup> Idem, p. 71.

<sup>68</sup> FERRÉZ. *Capão Redondo*, p. 11.

polícia, das “elites”, do Estado, como podemos ler no seu manifesto *Terrorismo Literário*

Um dia a chama capitalista que fez mal a nossos avós, agora faz mal a nossos pais e no futuro vai fazer a nossos filhos, o ideal é mudar a fita, quebrar o ciclo da mentira dos ‘direitos iguais’, da farsa dos ‘todos são livres’ a gente sabe que não é assim, vivemos isso nas ruas, sob os olhares dos novos capitães do mato, policiais que são pagos para nos lembrar que somos classificados por três letras classes: C,D,E. Literatura de rua com sentido sim, com um princípio sim, e com um ideal sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país mas não recebe sua parte<sup>69</sup>.

Se por um lado Ferréz nega-se a qualquer forma conciliatória com uma literatura combativa, por outro, o excesso de violência nos romances dão o tom de uma catástrofe generalizada que mostra uma vida exposta à morte, a vida do *Homo Sacer*.

*Capão Pecado* nos conta a história de Rael, um jovem morador de uma enorme favela de São Paulo, que vive rodeado por bêbados, drogados, ladrões, assassinos, e que tenta levar uma vida regrada pelo trabalho e pelas leituras, sua maior paixão. Neste, como em *Cidade de Deus*, o jogo aparece na sua forma clássica de oposição ao mundo do trabalho, em uma divisão muito bem marcada: Rael tem uma função exemplar no livro, tudo corre bem na vida equilibrada do jovem que preferiu levar uma “vida honesta”: “a necessidade de roupas e de um material melhor para a escola o fez começar a trabalhar na padaria. Nos fins de semana ele fazia curso de datilografia no mutirão cultural”<sup>70</sup>; enquanto seu melhor amigo, Matcherros, “era totalmente superficial e muito desinformado! (...) dormia o dia inteiro, pois ficava jogando Playstation com Narigaz e não estava nem aí pra nada nem pra ninguém”<sup>71</sup>.

Já em *Cidade de Deus* o rompimento com o mundo do trabalho é central nas relações sociais da favela. Entre muitas outras classificações, temos a polarização entre o “otário”, que é o trabalhador, e o “bicho-solto”, o bandido: “Era bicho-solto necessitando de dinheiro rápido, nessa situação assaltaria qualquer um, em qualquer lugar e hora, porque tinha disposição para encarar quem se metesse a besta, para trocar tiro com a polícia e o caralho a quatro. Tudo que desejava na vida, um dia conseguiria

---

<sup>69</sup> FERRÉZ. *Terrorismo Literário*. In: *Literatura Marginal: Talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

<sup>70</sup> FERRÉZ, *Capão Pecado*, p. 18.

<sup>71</sup> FERRÉZ, *Capão Pecado*, p. 48. O fato de seu amigo jogar vídeo game não é mera coincidência, porém não expressa totalmente o que estamos propondo como a desvinculação do mundo do trabalho.

com as próprias mãos e com muita atitude de sujeito homem, macho até dizer chega”<sup>72</sup>. Coloca-se a vida em jogo para sobreviver, não importa o quão violento seja o caminho, que muitas vezes nem se completa, para alcançar o que se quer. A referência “com as próprias mãos” indica que há um esforço pessoal e determinado, mas que não se submete à lei, ao contrário, a transgride.

Em outro momento encontramos uma ponderação, um momento em que a transgressão titubeia, mas que não sucumbe porque obedecer à lei é insuportável: “Realmente, tinha medo de amanhecer com a boca cheia de formiga, mas virar otário na construção civil, jamais. Essa onda de comer marmita, pegar ônibus lotado pra ser tratado que nem cachorro pelo patrão, não, isso não”<sup>73</sup>. Encontramos uma oposição radical ao mundo do trabalho e uma imersão na violência: prefere-se a morte ao trabalho. Esta oposição está em sintonia com o que nos diz Bataille sobre o trabalho: “Trabajar es siempre confesar que la servidumbre, la subordinación y el dolor son preferibles a la muerte, y que el juego deberá cesar desde el instante en que la vida está amenazada”<sup>74</sup>.

Colocar a vida em jogo foi uma das propostas de Bataille que pretendia armar uma filosofia do jogo: “vivir es lanzar los dados locamente, pero sin retorno”<sup>75</sup>. Caillois e Huizinga nos apresentaram o jogo como uma esfera separada da vida cotidiana, seria uma atividade alternativa de prazer<sup>76</sup>. Para Bataille, guiado pela sua categoria do excesso que se opõe bruscamente ao mundo do trabalho, o jogo não pode ser só uma esfera separada da vida, ele deve ser a própria vida. No seu ensaio sobre o *Homo Ludens*, Bataille opõe mais claramente o mundo do trabalho ao do jogo. Ele deseja que a vida seja conduzida soberanamente como um jogo: “estoy tentado de creer que el jugador auténtico, es aquel que pone en *juego su vida*, que el juego verdadero es el que plantea la cuestión de la vida y de la muerte”<sup>77</sup>. Esta radicalização de Bataille procede da dialética do amo e do escravo de Hegel, e tem a intenção de reverter a submissão do

---

<sup>72</sup> LINS, Paulo. *Cidade de Deus*, p. 49.

<sup>73</sup> Idem, p. 142.

<sup>74</sup> BATAILLE, Georges. ¿Estamos aquí para jugar o para ser serios? In: *La felicidad, el erotismo y la literatura* (Ensayos 1944-1961). Silvio Mattoni (trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001, p. 207.

<sup>75</sup> BATAILLE, Georges. El culpable. In: *El aleluya y otros textos*. Fernando Savater (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 90.

<sup>76</sup> Embora Caillois reconheça que os jogos de azar são uma alternativa ao mundo do trabalho e que “para la multitud que trabaja penosamente sin mejorar mucho un bienestar de lo más relativo, la oportunidad del premio mayor aparece como la única manera de salir de alguna vez de una condición humillada o miserable”, recusa as considerações de que os jogos de azar podem adquirir uma função econômica ou social, ou um modelo de representação da ordem social (inclusive neste ponto refere-se ao texto de Borges *La lotería en Babilônia*). CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres*, p. 239.

<sup>77</sup> BATAILLE, Georges. ¿Estamos aquí para jugar o para ser serios?, p. 201.

escravo - que serve por medo da morte - ao amo - que coloca a vida em jogo, que assume o risco da morte, ou seja, Bataille propunha o jogo como uma maneira de reversão das classes sociais<sup>78</sup>.

Bataille refuta o jogo que seja conciliado com o mundo do trabalho e afirma que “Ese juego no es más que un respiro en el curso de una vida dominada por la seriedad, que cuenta siempre infinitamente más que el juego”<sup>79</sup>. E sai em defesa do jogo autêntico, que é irreconciliável com o mundo do trabalho, porém difícil de ser aceito já que exige um desencadeamento “de la violencia tan grande que el aspecto del juego, que seduce, ya no es inmediatamente perceptible en él: muy por el contrario, aterroriza, y no cautiva sino con el horror”<sup>80</sup>. O jogo ao lado do erotismo e da violência são os interditos sobre os quais se debruça em *O Erotismo* onde constata que o excesso se manifesta na vida “na medida em que a violência suplanta a razão. O trabalho exige uma conduta na qual o cálculo do esforço, ligado à eficácia produtiva, é constante. Ele exige uma conduta razoável em que os movimentos tumultuados que se liberam na festa, e geralmente no jogo, não são admitidos”<sup>81</sup>. O mundo do trabalho que engessa as possibilidades do jogo e que ofereceu seu legado de suor, utilidade, resignação e angústia como princípios soberanos, resume-se para Bataille na fórmula de Juvenal: *Et propter vitam, vivendi perdere causas...* – “a fim de permanecer com vida perde lo que constituye el sentido de la vida”<sup>82</sup>.

A guerra seria o evento que mostraria esta negação do jogo e que traria a tona o paradoxo da humanidade, que existe para jogar, mas que foi absorvida pelo trabalho: “esas masas de individuos forzados al trabajo de la guerra no pueden decir en efecto que prefieren el trabajo a la muerte: en adelante, el trabajo y la muerte a la vez son su miserable legado”. A guerra, então, alcança seu limite extremo através da supressão do jogo em nome do trabalho operando pela coerção. Contudo, a guerra gera uma acumulação de riqueza, é neste ponto que Bataille percebe uma forma de jogo: o gasto improdutivo: “La impotencia (...) de las guerras modernas: el excedente hipertrofiado de la riqueza que no puede ser acumulada infinitamente es gastado por *esclavos* que tienen miedo a la muerte y que no pueden jugar más que de modo lastimoso. Qué más

---

<sup>78</sup> Ferréz recusa a reversão de classes sociais como objetivo da literatura marginal: “o sonho aqui não é seguir o padrão. Não é ser empregado que virou patrão, não isso não, aqui ninguém quer humilhar, pagar migalhas nem pensar, nós sabemos a dor de recebê-las”. FERRÉZ. *Terrorismo Literário*.

<sup>79</sup> BATAILLE, Georges. ¿Estamos aquí para jugar o para ser serios?, p. 208

<sup>80</sup> Idem, p. 207-208

<sup>81</sup> BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Claudia Fares (trad.). São Paulo: Arx, 2004, p. 62.

<sup>82</sup> BATAILLE, Georges. ¿Estamos aquí para jugar o para ser serios?, p. 209.

lastimoso en efecto que esas hecatombes soberanas donde no hay nadie que no sea coaccionado, esas inmensas obras de muertes donde todo el mundo está allí por temor a la muerte”<sup>83</sup>. O excedente acumulado é gasto pelos escravos da guerra que não podem mais jogar, senão dentro desta lógica de morte onde foram postos justamente por temê-la, por não enfrentá-la.

Esta noção de dispêndio proposta por Bataille está nos romances marginais de forma implícita: a violência é a resposta que encontram para gastar a acumulação da guerra produzida pelo estado de exceção permanente. É como se deste modo eles estivessem declarando a guerra que nunca foi declarada. Se entendemos que o excesso desta guerra é esta parcela da população que foi deixada à margem, que ela é o excesso de um processo civilizatório, a violência aparece como uma forma de gastar esse excesso, gasta a si mesma, o Estado, a burguesia, a polícia. Em *A Noção de Despesa*, Bataille nos diz que “os miseráveis não têm outro meio de entrar no círculo de poder senão pela destruição revolucionária das classes que o ocupam, isto é, uma despesa social sanguinolenta e sem limites”<sup>84</sup>. É preciso então gastar a burguesia e gastar o Estado, gastar todas as instituições que tentam dominar o homem.

Não restam dúvidas de que estes romances apresentam um cansaço em relação ao Estado, o que justificaria uma busca à exaustão de uma via alternativa a ele. Uma das melhores expressões desse cansaço encontramos em *Cidade de Deus*, no episódio de um carpinteiro marxista-leninista que acredita na revolução do proletariado. Diz ele à mãe de Dadinho, que encomenda uma caixa de engraxate para que seu filho comece a trabalhar: “eu sou é marxista-leninista. Acredito na força do povo, no movimento de base na organização do proletariado, e vou mais longe, acredito na luta armada”<sup>85</sup>. Ironicamente Dadinho se “transformará” em Zé Pequeno, o maior bandido da Cidade de Deus<sup>86</sup>. Dadinho, na sua vida de engraxate, engraxou três pares de sapatos, no quarto par o dono dos sapatos “foi subitamente puxado da cadeira, levou um soco na nuca e teve os sapatos, o dinheiro, cordão, pulseira e relógio roubados”. Dadinho inicia assim a

---

<sup>83</sup> BATAILLE, Georges. ¿Estamos aquí para jugar o para ser serios?, p. 215.

<sup>84</sup> BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Júlio C. Guimarães (trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1975, p.33.

<sup>85</sup> LINS, Paulo. *Cidade de Deus*, p. 187.

<sup>86</sup> Esta “metamorfose” de Dadinho em Zé Pequeno é interessante. Como estava sendo procurado pela polícia, havia conquistado uma “boca”, e anunciava que ela pertencia agora a um “cara pequeno”, Dadinho gostou da idéia: “Sim, iria agora chamar-se Pequeno, Zé Pequeno, já que a polícia sabia da existência de um tal de Dadinho que não poupava as vítimas nos assaltos, que era tido como perigoso desde o tempo de Cabeleira. ‘Mudar de nome: idéia resposta’. Passou a falar que Dadinho havia morrido, que a boca-de-fumo dos Blocos Novos agora pertencia a um tal de Pequeno”. LINS, Paulo. *Cidade de Deus*, p. 213. Zé Pequeno é um morto-vivo, um *homo sacer*.

sua “revolução armada”. Sem nenhuma ideologia que o apóie, mantém somente uma aversão ao trabalho: “Dadinho saía para ganhar a vida todos os dias, não gostava de ficar duro, quem fica duro é trabalhador, engraxate”, assim lança-se ao jogo e desenvolve a sensibilidade para saber que tinha “dia que era de azar”<sup>87</sup>. Quando se transforma em Zé Pequeno mata qualquer um que atrapalhe seus negócios que, com o passar do tempo, deixam de ser os assaltos e passam a ser o tráfico de drogas. Zé Pequeno coloca “ordem” na Cidade de Deus; enquanto é dono do tráfico suspende os assaltos aos moradores, os estupros, entre outras coisas que poderiam levar a polícia até a favela. A forma com que inibe esses “problemas” é o assassinato: quem desobedece às leis da Cidade de Deus se entende com Zé Pequeno que vai “dono do seu desejo, tratando bem a quem o tratava bem, tratando mal a quem o tratava mal e tratar mal era dar tiros de oitão na cabeça para estuporar seus miolos”<sup>88</sup>. Zé Pequeno afasta a polícia da favela e se torna a polícia. A violência se intensifica na Cidade de Deus quando Mané Galinha, trabalhador e morador da favela, resolve se vingar de Zé Pequeno que tinha matado seu avô, seu cachorro e estuprado sua namorada. Para tanto ele se alia a outro traficante, Sandro Cenoura, que se aproveita da situação para disputar a propriedade das “bocas” com Pequeno: é o retrato de uma guerra, que curiosamente se apropria de um termo que um dia quis representar a abolição dos meios de produção, ataque soviético:

Duas horas de tiroteio nas vielas de Lá de Cima. Pequeno matou mais um aliado de Galinha. Agora eram cinquenta homens atirando contra trinta e cinco recuados dentro do mato. A superioridade em armas da quadrilha de Pequeno tornou-se ainda maior com a quadrilha da Treze a seu lado, seus homens combatiam com dois revólveres cada. Calmo com uma metralhadora, Pequeno com o fuzil e cinco escopetas nas mãos dos dois principais soldados. No mato, alguns dos integrantes da quadrilha de Galinha revezavam um único revólver. Até mesmo Galinha bateu em retirada. O único morto levou quase cem tiros num ataque soviético que Pequeno tanto gostava de realizar: a quadrilha toda se posicionava ao redor do corpo e atiravam duas vezes simultaneamente<sup>89</sup>.

Zé Pequeno governa a favela. Tudo o que faz e fala tem força de lei, e a sua violência dispendiosa não nos leva para além de uma esfera da economia, como já previa Bataille: “Hoje, desapareceram as formas sociais, grandes e livres, de despesa

---

<sup>87</sup> Idem, p. 190.

<sup>88</sup> Idem, p. 314.

<sup>89</sup> Idem, p. 424.



improdutiva. Contudo, disso não se deve concluir que o próprio princípio da despesa deixou de estar situado no termo da atividade econômica”<sup>90</sup>. A violência reforça ainda mais os vínculos sociais e nos apresenta um perigo latente: a fundação de uma nova economia, uma economia do terror. Ao mesmo tempo em que estas práticas gastam o Estado e a polícia, revelam a acefalia destes órgãos, elas não conseguem sair da esfera econômica através da qual mantêm laços sociais com o poder. Por isso é urgente pensarmos uma forma de sair da economia, pois é dela que decorre o efeito colateral, é por estes laços, cuja dissolução o poder soberano tentará impedir a qualquer custo, que o governo captura a vida.

Se Bataille ainda conseguia identificar a burguesia como inimiga, como classe a ser destruída, em *Cidade de Deus* notamos que são todos contra todos: não há a tentativa de esgotar uma classe, ao contrário, nos assaltos empreendidos nas casas de “classes mais altas”, curiosamente, não há assassinatos. O contrário percebemos dentro da favela: a lógica do extermínio é permanente e seu objetivo mais evidente é concentrar o poder. Contudo, esta concentração de poder não aparece com fins “revolucionários”, isto é, como meio para uma surpreendente e ingênua reversão de classes. Assim, a violência mostra-se como um fim em si mesma. Incapaz de destituir uma ordem a violência, tal como vista nos romances, impõe uma nova ordem e, assim, legitimam a vida do homem como *Homo Sacer*. A proposta de Bataille de pôr a vida em jogo sem se preocupar com as conseqüências parece se concretizar nestes romances marginais, mas longe de ser uma forma de alcançar o impossível, ele aparece como um possível vibrante e mortífero.

A discussão que se coloca é: no estado de exceção onde conceito de efeito colateral abarca todo previsto e imprevisto, inclusive a morte, nos cálculos de governo que dispõe de um poder sobre a vida do *Homo Sacer*, “aquele que o povo julgou por um delito, e não é lícito sacrificá-lo, mas quem o mata não será condenado por homicídio”, qual seria a diferença entre manter-se vivo e obedecer ao que deseja a biopolítica, i.e, manter o homem vivo, e colocar a vida em jogo com o intuito de lançar-se à morte?

Talvez seja *Capão Pecado* que nos mostre mais explicitamente esta zona de indeterminação entre o mundo do trabalho e o do jogo e sua vinculação com a guerra. Rael (que é um anagrama de real), o jovem trabalhador que leva uma vida regrada, ao ser abandonado pela esposa (uma jogada de azar) enche-se de um sentimento de

---

<sup>90</sup> BATAILLE, Georges. *A parte maldita*, p. 38.

vingança e assim, joga-se no “mundo do crime”. Rael rouba e mata e tudo isso acontece como se não fosse preciso este incidente (da traição) para que a morte já estivesse ali, como destino certo: Rael é morto para que não delate seu parceiro. O que nos revela que não há vida posta em jogo, vida que se lançou para a morte – a violência aparece aqui como instrumento, como “queima de arquivo”. Levando uma vida regrada e honesta no trabalho por temer a morte e enfrentado a morte (pondo sua vida em jogo), Rael mata e morre como se fosse seu destino, desde sempre, enquanto *Homo Sacer*, vida exposta à morte.

Rael nos mostra a sacralidade da vida e nos apresenta o campo como o paradigma da modernidade, uma zona de anomia, onde “age uma violência sem nenhuma roupagem jurídica”<sup>91</sup>. Ou, como vai nos dizer Ferréz, um lugar onde uma das maiores chacinas “saiu no jornal de dia e entrou na estatística à noite”<sup>92</sup>. Partindo desta perspectiva, vemos que a violência dos romances marginais aponta para um extermínio sem medidas com o qual a morte convive sem alimentar nenhuma possibilidade de vida; e fica mais claro na medida em que os livros se encaminham para o fim e passam a ter fragmentos mais curtos descrevendo uma espécie de obituário: corpos abjetos amontoados que vão tomando seus “destinos”: a morte. A violência já não é mais um interdito; poderíamos assim descrevê-la com os termos de Oiticica: ela deixa de ser justificada como revolta e passa a ser usada como repressão.

É por isso possível afirmar que a diferença entre *Homo Sacer* (vida exposta à morte), a vida posta em jogo (vida que enfrenta a morte) e vida servil (que se submete ao poder por medo da morte) é indiscernível nestes romances. Se, por um lado, ambos os romances nos apontam para uma visão absolutamente profana do mundo quando se

---

<sup>91</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Iraci D. Poleti (trad.). São Paulo: Boitempo, 2004, p. 92. Neste ponto, é interessante retomar o texto de Borges que, como vimos, aponta para uma vida posta em jogo, mas que também está subordinada ao poder da Companhia, já que “combinar las jugadas era difícil; pero hay que recordar que los individuos de la Compañía eran (y son) todopoderosos y astutos”. Ao nos revelar que os membros da Companhia não estavam no jogo, Borges aponta para o velho problema da Soberania de Carl Schmitt que, como nos explica Agamben, “reduzia-se a identificar quem no interior do ordenamento fosse investido de certos poderes, sem que o próprio limiar do ordenamento fosse jamais posto em questão” (p. 19). Ao mesmo tempo em que reafirma o que Bataille nos disse “só os amos jogam”, ou seja, só eles podem enfrentar a morte, mas a enfrentam aqui, justamente por terem como escapar dela. Se o babilônio joga sua vida à sorte é porque ele não tem outra alternativa e o funcionamento da loteria deixa isso claro, já que foi marcado justamente por não dar escolhas. Não nos esqueçamos que Borges publica este texto em 1941, em plena II Guerra. Ao sentirem que estavam prestes de perder o prestígio quando souberam que em muitos casos achava-se “que ciertas felicidades eran simple fábrica del azar”, a Companhia não hesita em utilizar meios de vigilância “para indagar las íntimas esperanzas y los íntimos terrores de cada cual”, na tentativa de recuperar seu lugar soberano. A loteria deixa de ser assim secreta, o que nos leva a pensar que este jogo não é um lance de dados, senão uma decisão, já biopolítica (pois vigiavam os homens vivos) de deixar viver e fazer morrer.

<sup>92</sup> FERRÉZ. *Capão Pecado*, p. 137.

descolam do mundo trabalho, por outro, não é o ócio ou a apreciação da vida que surgem, mas uma nova economia, um negócio que será alimentado justamente pela morte de quem não obedece às regras. Se a vida posta em jogo, i.e., a vida lançada à morte sugerida por Bataille se apresentava como uma alternativa à servidão, vemos que no estado de exceção permanente ela sustenta a biopolítica que já não precisa necessariamente intervir, pois sua lógica foi absorvida. Isto se torna mais claro com a noção de efeito colateral, ou seja, a inclusão nos cálculos de governo do que poderia atrapalhar seus planos, inclusive a morte em casos de guerra, que é o nosso caso, uma guerra civil planetária. Enquanto esta economia tal como descrita nos romances marginais, funciona crendo-se uma resposta ao sistema, os cálculos de governo já contabilizaram os corpos.

São destes paradoxos que a literatura marginal se constitui e do qual ela ainda não conseguiu sair. Após o desencadeamento de uma onda de violência que se iniciou, pelo menos é o que contam, com os ataques do PCC – Primeiro Comando da Capital – e que chegou à periferia de São Paulo, onde foram mortos muitos “suspeitos” (e o número de mortos não se sabe até hoje), Ferréz denuncia em seu *blog* que “a Lei marcial para pobres inocentes foi decretada”.

Atenção a todos os amigos. Apelo a todos que acompanham esse blog, que nos ajude a **dizimar** o que está acontecendo. A Policia Militar e a Policia Civil afetados com a onda de matança, estão fazendo da nossa periferia um estado prá lá de nazista, já são mais de 100 "suspeitos" assassinados, e nenhum deles é PCC. Só de colegas, foram mortos 4, isso pra não contar os que estão no hospital. Nenhum deles tinha passagem, por isso apelo para que divulguem a real de que o acordo não foi feito com o povo, o povo tá morrendo, sendo baleado pelas costas, ao entregar pizza, ao voltar para casa. A policia covarde, treme perante o olhar do ladrão, mas mata sem dó quem está simplesmente voltando para casa. Isso é uma vergonha, e se é o trabalho deles, tá na hora da gente fazer o nosso, reagir com cidadania, mostrando que não queremos essa matança. LEI MARCIAL PARA POBRES INOCENTES FOI DECRETADA.

Ali Ferréz aponta o paradoxo de que falávamos, ao invés de usar o termo “disseminar” (nos ajude a “disseminar” o que está acontecendo) Ferréz usa o termo dizimar, ou seja, ele reproduz a mesma lógica estatal da qual tenta se desvencilhar<sup>93</sup>. A impossibilidade de *desconstruir* a violência nos romances é refletida: ao invés de minar o estado de exceção que denuncia, Ferréz o legitima mesmo sem saber. Na ânsia de

---

<sup>93</sup> Agradeço ao prof. Raúl Antelo que assinalou este deslize de Ferréz.

dizer o Real, o indizível, Ferréz não interrompe, repete e mantém uma íntima relação com as forças que deveria combater. Na luta contra o Estado de exceção, Ferréz só consegue nos dizer que ele se tornou permanente. Se o seu objetivo era denunciar a destruição, a marca do século XX, na sua paixão do Real, na sua impossibilidade de distanciar-se, esta denúncia só pode ser cumprida com destruição: uma zona cinza de indistinção entre carrasco e vítima.

\*\*\*

### ***Breves comentários sobre a Semana:***

Sérgio Vaz, que também pratica o que Ferréz define como literatura marginal, foi o organizador da *I Semana de Arte Moderna da Periferia*<sup>94</sup>, que pretendia apresentar “85 anos depois, a versão da periferia sobre a arte produzida no Brasil”. Como bons antropófagos, eles também têm um manifesto que diz:

A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor.  
Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune.  
Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros.  
A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade. Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula.  
Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção.  
Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha.  
A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.  
A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer.  
Da poesia periférica que brota na porta do bar.  
Do teatro que não vem do “ter ou não ter...”. Do cinema real que transmite ilusão.  
Das Artes Plásticas, que, de concreto, quer substituir os barracos de madeiras.  
Da Dança que desafoga no lago dos cisnes.  
Da Música que não embala os adormecidos.  
Da Literatura das ruas despertando nas calçadas.  
A Periferia unida, no centro de todas as coisas.

---

<sup>94</sup> Realizada entre os dias 04 de novembro e 10 de dezembro em São Paulo.

Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte  
 vigente não fala.  
 Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.  
 É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão.  
 Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não  
 compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido  
 de oportunidades.  
 Um artista a serviço da comunidade, do país.  
 Que armado da verdade, por si só exercita a revolução.  
 Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no  
 colo da poltrona.  
 Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros  
 e espaços para o acesso à produção cultural.  
 Contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado.  
 Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior.  
 Miami pra eles ? “Me ame pra nós!”.  
 Contra os carrascos e as vítimas do sistema.  
 Contra os covardes e eruditos de aquário.  
 Contra o artista serviçal escravo da vaidade.  
 Contra os vampiros das verbas públicas e arte privada.  
 A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.  
 Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.  
 É TUDO NOSSO!<sup>95</sup>

Esta reivindicação da antropofagia apresenta um fato interessante: na ausência  
 de movimentos culturais, no abandono cultural do país (onde as elites passaram a ir para  
 Miami), a literatura marginal quer se apropriar desse vácuo. Ela almeja tomar posse  
 deste vazio e reunir de outro modo, fazer outras versões da literatura para armar novos  
 sentidos, para dizer como *seria* do “povo brasileiro” se a periferia não tivesse passado  
 despercebida. A antropofagia periférica quer lutar “por um Brasil melhor”, está à  
 procura de um “artista cidadão”, “mais humano e solidário”.

Assim, ao mesmo tempo em que a Antropofagia periférica deseja se apropriar  
 deste espaço vazio, ela não se afasta dos projetos de vanguarda no que diz respeito à  
 procura de uma arte nacional, só que agora nacional-periférica: é um movimento que  
 vem marcar um território com identidade. Se, por um lado, a apropriação nos mostra um  
 possível uso da literatura, uma apropriação deste dispositivo, por outro, o uso não  
 aparece destituído de finalidade, mas sim como meio para um fim: a literatura passa a  
 ser comunicação, o artista, benfeitor que deve estar a serviço da comunidade e do país,  
 um artista-cidadão. Percebemos, então, que a antropofagia periférica ainda está presa na  
 esquizofrenia de um movimento de resistência, se o teatro não pode vir do “ter ou não  
 ter”, de um Shakespeare materialista, a produção artística ainda obedecerá a uma

---

<sup>95</sup> VAZ, Sérgio. Manifesto da Antropofagia Periférica, 2007. Disponível em  
[www.colecionadordepedras.blogspot.com](http://www.colecionadordepedras.blogspot.com)

disjuntiva: a do ser ou não ser da periferia. Se para Oswald Andrade só interessava o que não era dele (“só me interessa o que não é meu”), aqui só interessa o que pertence à periferia. Uma antropofagia guerreira que não dissemina e “procura destruir ou repelir uma força (lutar contra ‘as potências diabólicas do futuro’)”<sup>96</sup>. Esta “tropicália periférica”, como também se intitulam, aparece 85 anos depois com uma versão identitária, comunitária, cuja radicalização podemos ver no cartaz desenhado, que claramente dialoga com o de Di Cavacanti.



Esta árvore frondosa com frutos vermelhos que se assemelham a gotas de sangue caindo no solo, sugere uma coincidência entre sangue e solo, um projeto de nação. Agamben explica esta coincidência recorrendo à Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão indicando que o próprio título da declaração não deixa claro se se trata de duas realidades, a do homem e a do cidadão, onde o primeiro já estaria contido no segundo, e que tipo de relação eles podem manter. O filósofo aponta que já não podemos ver esta declaração como uma gratuidade de direitos oferecidos ao homem e que ela representa a inscrição da vida nua na “ordem jurídico-política do Estado-Nação”. Agamben demonstra que o simples fato do nascimento é posto na base deste ordenamento e que a zoé, a vida natural “dissipa-se na figura do cidadão, no qual os direitos são ‘conservados’”. Ao efetuar esta inscrição do nascimento no centro da

---

<sup>96</sup> DELEUZE, Gilles. Para dar um fim ao juízo. In: *Crítica e Clínica*. Peter Pal Pelbart (trad). São Paulo: Editora 34, 1997, p. 150.

comunidade política, a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão atribui soberania à nação. O filósofo esclarece que a Declaração passa ser o lugar onde a soberania nacional ascende, onde se tornam indiscerníveis nascimento e soberania: “A ficção aqui implícita é a de que o nascimento torne-se imediatamente nação, de modo que entre os dois termos não possa haver resíduo algum. Os direitos são atribuídos ao homem (ou brotam dele), somente na medida em que ele é o fundamento, imediatamente dissipante (e que, aliás, não deve nunca vir à luz como tal), do cidadão”<sup>97</sup>. Este resíduo removido reaparece no fascismo e no nazismo com toda a sua potência para identificar a vida nua como o local da soberania. Esta operação é, explica Agamben, o que sintetizamos no sintagma “sangue e solo”, expressão que orientou a política nazista quando formulada por Rosenberg<sup>98</sup> e que

não é outra além da expressão que compedia os dois critérios que já a partir do direito romano servem para identificar a cidadania (isto é, a inscrição primária da vida na ordem estatal): *ius soli* (o nascimento em um determinado território) e *ius sanguinis* (o nascimento a partir de genitores cidadãos). (...) A cidadania não identifica agora simplesmente uma genérica sujeição à autoridade real ou a um determinado sistemas de leis, nem encarna simplesmente (...) o novo princípio igualitário: ela nomeia o novo estatuto da vida como origem e fundamento da soberania e identifica, portanto, literalmente, nas palavras de Lanjuinais à convenção, *le membres du souverain*.<sup>99</sup>

É deste modo que o funcionamento da biopolítica atinge a sua maior determinação que é redefinir na vida o limiar que a insere e a separa, o que está dentro e o que está fora, e quando “a vida natural for integralmente incluída na *pólis*, estes lineares irão se deslocar até as sombrias fronteiras que separam a vida da morte, para aí identificarem um novo morto vivente, um novo homem sacro”. A árvore que simboliza a Semana de Arte Moderna da Periferia não representa, portanto, o que Rezende aponta como uma vitalidade, os frutos da Semana de 22: “As folhas tornaram-se mais numerosas, parecem frutos vermelhos caindo, mas também sangue gotejando do fundo negro sobre a palavra Antropofagia Periférica escrita logo abaixo. A frondosa árvore que substituiu o esquelético arbusto modernista pode sugerir que não só cresceu o

---

<sup>97</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*, p. 135.

<sup>98</sup> Agamben cita a fórmula de visão do mundo do nacional-socialismo germânico de Rosenberg que será orientada pelo sangue e solo: “A visão de mundo nacional-socialista parte da convicção de que solo e sangue constituem o essencial do Germânico, e que é, portanto, em referência a estes dois datismos que uma política cultural e estadual deve ser orientada”. AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*, p. 136.

<sup>99</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*, p. 136.

movimento como deu frutos 85 anos depois – e deu frutos na periferia”<sup>100</sup>. Esta árvore frondosa, com raízes afixadas no solo, de onde caem gotas de sangue, não faz mais que representar a vida nua, a sua inscrição na biopolítica e aponta novamente para o paradoxo de que esta proposição de periferia ou de marginalidade não consegue sair. Com o intuito de “declarar os direitos” de uma arte da periferia o Manifesto da Antropofagia Periférica sustenta e reforça a relação com o centro e legitima também a relação de politização e disciplinamento<sup>101</sup> que já não precisa mais da intervenção estatal para sua concretização<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> REZENDE, Neide Luzia de. Sobre Vanguardas e Periferias. In: *Revista Época*. Conteúdo online disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/1,,EDG79070-5856,00.html>

<sup>101</sup> O idealizador da Semana de Arte Moderna da Periferia, Sérgio Vaz, reforça a politização quando apresenta suas pretensões com o evento: “estimular o interesse pela leitura, a criação poética, o gosto pelo teatro, cinema e se aliar à escola e universidade para que a cultura seja um elemento primordial para a construção de seres humanos melhores e mais conscientes”.

<sup>102</sup> Ferréz não participa da Semana de Arte Moderna da Periferia, pelo menos seu nome não constava na programação. No entanto, Ferréz também manteve uma relação velada com a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão: foi convidado para escrever um texto que compõe o Relatório de Desenvolvimento Humano da ONU. *Realidade Perversa* trata da vida da periferia, da guerra incessante, das diferenças entre as classes sociais, da violência policial, mas tudo isso é um contrasenso, pois as estatísticas que compõe aquele relatório revelam a realidade perversa de que Ferréz fala. Seu texto começa dizendo: “Pretensão de ter algum respeito, pelo menos na viela onde você mora. Pra isso alguns viram policiais, outros bandidos, e outros preferem a vida mais difícil, a honesta”. Ferréz de novo legitima: o que faz a ONU senão manter esta guerra de que ele nos fala?



## A politização do marginal

Tendo em vista as proposições paradoxais em que se inscrevem a literatura marginal, veremos como algumas leituras, em especial as de João Cezar de Castro Rocha e de Maria Rita Kehl (que aborda as composições de um grupo de hip-hop que também faz parte da literatura marginal), capturam exatamente seus pontos cegos para lhe atribuírem uma sorte “revolucionária”. Estas leituras conferem uma finalidade, um destino às vidas marginais que reforçam a sua apreensão como efeito colateral.

Para dar conta da complexidade que envolve a literatura marginal, João Cezar de Castro Rocha propõe uma dialética da marginalidade a fim de compreender esta violência indiscriminada. A dialética da marginalidade é proposta para tentar ler o choque entre duas formas que “representam” o Brasil, a saber, a marginalidade e a malandragem. Notamos que o mais marcante da passagem supracitada de Dadinho é que a conciliação através da cordialidade, mais especificamente do trabalho, sucumbe para ascender à vida nua, à matabilidade impune. Rocha, explica que as recorrências de não cordialidade aparecem porque o “conflito aberto não pode mais ser mascarado sob a aparência do convívio carnalizante”<sup>103</sup>: daí que a literatura marginal gire em torno da violência. A dialética da marginalidade se apresenta como um contraponto à dialética da malandragem proposta por Antonio Candido, na qual a figura do malandro é posta como “homem de muitos rostos e discursos, cujo gingado rivaliza com sua habilidade de obter vantagem nas situações mais diversas e mesmo adversas”<sup>104</sup>. Já a dialética da marginalidade propõe uma nova forma de relacionamento que rompe com a cordialidade no intuito de evidenciar as diferenças entre classes sociais “recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos”<sup>105</sup>. Contudo, Rocha explica que esta superação da dialética da malandragem pela dialética da marginalidade ainda é parcial já que a vitalidade desta pode ser vista de forma explícita em Brasília.

Para sustentar seu argumento Rocha recorre à divisão de que falávamos entre o trabalho e o jogo. Em uma análise do romance *Cidade de Deus*, apresenta a figura imprescindível para a ascensão do malandro, figura esta que só pode ser observada sob

---

<sup>103</sup> ROCHA, João Cezar de Castro. Dialética da Marginalidade: Caracterização da cultura brasileira contemporânea, em *Mais!* Folha de São Paulo, 29/02/2004, p. 6.

<sup>104</sup> Idem, p. 6..

<sup>105</sup> Idem, p. 7.

a ótica da dialética da marginalidade: trata-se do “otário”, uma pessoa do povo, um entre tantos inúmeros excluídos, que serve de escada para “políticos engravatados em busca de voto; [e] grupos dominantes em busca da paz perdida em meio à violência cotidiana”<sup>106</sup>; mas não é só, vimos como a organização imposta por Zé Pequeno reproduz o mecanismo de governo. Desta maneira, podemos perceber a violência não somente como um benefício ao sistema (“é como se o sistema se beneficiasse da violência e até mesmo contasse com ela a fim de justificar sua própria necessidade”<sup>107</sup> – afirma Rocha), mas também à própria dinâmica reproduzida nos romances. A exposição das fissuras que separam a cidade da favela, as classes dominantes das subalternas, feita pela dialética da marginalidade não nos tira de uma posição relacional em que o malandro estava enquadrado, mesmo quando Rocha nos convida a pensar que “dialética da malandragem e a ordem relacional têm sido parcialmente substituídas pelo seu oposto, a dialética da marginalidade e a ordem conflituosa”. Se aceitamos como válida esta violência fundadora que abandona os indivíduos em um campo onde eles mesmos fazem as vezes do Estado, ou seja, eles mesmo praticam um extermínio do qual o Estado se alimenta, só podemos concluir que ela é também o que fortalece a *relação* de bando. Ou seja, o marginal sofre a manipulação do poder soberano que pode incluí-lo e excluí-lo na medida em que for conveniente para o seu exercício pleno do poder.

Seja a dialética da malandragem ou a dialética da marginalidade, o que faz com que esses dois modelos correspondam igualmente à literatura marginal é a formação de laços sociais, a fundação de uma nova economia. Isto nos mostra que a violência, esta abertura dos conflitos, não almeja uma alternativa, senão o aprofundamento do fosso que torna indiferenciável exceção e norma<sup>108</sup>.

Roberto Schwarz, o incentivador de *Cidade de Deus*, aponta que no romance, “por um lado o crime forma um universo à parte, interessante em si mesmo e propício à

---

<sup>106</sup> Idem, p. 6.

<sup>107</sup> Idem, p.8.

<sup>108</sup> Flora Sussekind abordará os romances de literatura marginal de um ponto de vista diferente. Em *Desterritorialização e Forma Literária* a crítica de Sussekind é extremamente pertinente quando diz que “as obras acentuam (ao invés de criticá-las) as distinções sociais já demarcadas, com precisão no cotidiano”, porém se equivoca no alvo. Sussekind atribui este aprofundamento do fosso social às fotografias que compõe *Capão Pecado*: “o que se observa nessa aparente captura documental do referente urbano, para aproximá-lo do leitor, com frequência, quando se observam essas imagens, verifica-se que operam com clichês com reimpressões de um repertório previsível de figuras e situações citadinas”. SÜSSEKIND, F. Desterritorialização e forma literária. In: *Revista do Programa Avançado de Literatura Contemporânea*. Disponível em [http://acd.ufrj.br/pacc/z/ensaio\\_detalle.php?ensaio=6](http://acd.ufrj.br/pacc/z/ensaio_detalle.php?ensaio=6). Acesso em 31/10/2005. Ora, não está na fotografia a possibilidade de captar todos esses clichês previsíveis e repetidos com frequência, mas que, no entanto, não são percebidos? A aproximação que a fotografia nos exige não vem da reprodução do que acontece de fato, mas sim do que poderia ter acontecido.

estetização, por outro ele não fica fora da cidade comum, o que proíbe o distanciamento estético, obrigando à leitura engajada”<sup>109</sup>. Esta leitura engajada e sem distanciamento que tenta fazer com que o leitor busque uma identificação só pode nos levar para a naturalização e para uma racionalização da violência.

O horizonte reduzido é claramente uma desgraça geral, cuja extensão cabe ao leitor avaliar. Como não entender, por exemplo, que os meninos pequenos se iniciem assaltando velhos e mulheres grávidas? Há lógica igualmente em bater em acidentados para poder roubá-los. É compreensível que as mulheres do meretrício assaltem quando não encontram freguês; que os bandidos sejam muito nervosos; que fulano nunca haja ‘mantido relações sexuais com uma mulher por livre vontade dela’; que o melhor meio de fuga seja o ônibus, porque ‘preto que toma táxi ou é bandido, ou está doente à beira da morte’<sup>110</sup>.

Nesta ausência de distanciamento está embutida a situação relacional mediada pela violência. Isto explica porque Schwarz inscreve explicitamente *Cidade de Deus* na dialética da malandragem de “um certo negaceio malandro entre ordem e desordem (para retomar, noutra etapa, a terminologia de ‘Dialética da Malandragem’)”<sup>111</sup>. Esta leitura sociológica da literatura marginal (que é viável, porém não a faz avançar), exprime unicamente seu caráter realista, a literatura como comunicação e atribui ao autor uma importância sem limites. Mantém-se assim no âmbito de uma relação antropológica com este “pobre [que] tem voz e pode até escrever”<sup>112</sup>, segundo Heloisa Buarque de Hollanda, que prossegue com seu entusiasmo, em uma entrevista com Paulo Lins, afirmando que “Roberto [Schwarz] estava esperando que esse livro [Cidade de Deus] aparecesse há muito tempo. Ele organizou um livro importante sobre o pobre na literatura brasileira. Mas ainda eram reflexões sobre a representação do pobre na literatura. Imagina quando ele descobre um pobre com voz literária?”<sup>113</sup>

Todas essas considerações atribuem à literatura marginal um caráter meramente representativo, limitador quanto as suas possibilidades. Ao reconhecer nela um caráter eminentemente social, de dominação da letra, de reversão do poder, João Cezar de Castro Rocha, mesmo sem querer, propõe uma outra lógica de dominação.

---

<sup>109</sup> SCHWARZ, Roberto. *Cidade de Deus*. In: *Seqüência Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 167.

<sup>110</sup> Idem, p. 167.

<sup>111</sup> Idem, p. 164.

<sup>112</sup> HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Intelectuais e Marginais*. Disponível em <http://portalliteral.terra.com.br>

<sup>113</sup> Idem. *Retrato em pedaços de uma cidade*. Entrevista com Paulo Lins, 11/07/2003. Disponível em <http://portalliteral.terra.com.br/Literal/calandra.nsf/0/76960BD0E21651D503256D5F00792B02?OpenDocument&pub=T&proj=Literal&sec=Dialogos>

Se minha hipótese estiver correta [da dialética da marginalidade], esse fenômeno pode vir a produzir modificações fundamentais no Brasil daqui a uma ou duas décadas. Nós não podemos nunca deixar de reconhecer que esse é um dos momentos mais felizes da história brasileira. Nós de fato temos democracia. É uma democracia sólida. Temos inúmeros problemas de corrupção, mas temos hoje algo que nunca tivemos na História do Brasil. Isso também permitiu o desenvolvimento do que chamo de Dialética da Marginalidade. A esperança que eu tenho é a seguinte: a Dialética da Marginalidade parece sugerir um certo desencanto e um certo cansaço com as formas tradicionais do fazer político. Se o Ferréz conseguir mudar um pouco o Capão Redondo, se alguém conseguir mudar um pouco a Cidade de Deus, se o trabalho do AfroReggae mudar um pouco Vigário Geral, e sabendo que existem trabalhos como os deles no país todo, em 20 anos nós poderemos ter um Brasil diferente. Em lugar de um discurso onipresente, totalizante, do tradicional discurso da esquerda, o que a Dialética da Marginalidade deseja é adquirir sua própria voz, é que a relação com seu vizinho melhore, que seu bairro tenha água encanada, eletricidade, educação, que as crianças tenham acesso à internet. No espaço de uma, duas décadas, isso pode vir a mudar o país dentro da normalidade. Sabe como? É muito simples. Vamos votar melhor. A esperança é que a Dialética da Marginalidade possa provocar um conjunto de microrrevoluções culturais, que, num espaço de 10 ou 20 anos, transformem o país pela via democrática<sup>114</sup>.

A ingenuidade em reconhecer a solidez democrática no Brasil no surgimento da dialética da marginalidade, ou seja, na exposição dos conflitos de classes sociais, como se nunca houvesse acontecido, já parece suficiente para invalidar a proposta, uma vez que, como nos diz Badiou, o Império não censura mais nada<sup>115</sup>. Mas ainda podemos notar o apagamento de um possível caráter político em detrimento do social, o que só reforça o caráter relacional com o qual João Cezar de Castro Rocha avalia a literatura marginal na dialética da marginalidade. Nos defrontamos aqui com a politização da vida, com a sua inscrição na esfera estatal, em suma, nos defrontamos com uma tentativa de inclusão. Ao reduzi-la ao desejo de água encanada, acesso a internet, eletricidade, educação, melhoria do voto, Rocha dá à literatura marginal um programa social a ser cumprido (como se ela fosse uma ONG)<sup>116</sup>, um horizonte de um humanismo a-crítico similar ao de Sérgio Vaz.

---

<sup>114</sup> ROCHA, João Cezar de Castro. *Desafio do Malandro*. Entrevista concedida a Eliane Brum. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/1,,EDG79130-5856,00.html>

<sup>115</sup> Como exemplo poderíamos citar a exibição do documentário Falcão – meninos do tráfico no programa Fantástico, ou ainda, o fato de MV Bill, rapper autor deste documentário que tinha um papel atuante contra a Rede Globo e contra as políticas do governo, integrar o conselho da TV Pública junto com Delfim Neto e Boni (ex-diretor da TV Globo).

<sup>116</sup> A negação a esta função social da literatura marginal, e também do hip-hop, é explícita. Em um diálogo entre Ferréz e Mano Brown percebemos que não se trata de um convite à militância, a reunião de

Existe, portanto, uma linha muito tênue que separa a leitura social de uma política representativa, uma politização (e, conseqüentemente a vontade de inclusão, de conversa, de consenso) de uma leitura que leva em conta a singularidade da literatura, i.e., uma leitura não autonomista. Invariavelmente tenta-se o apelo inclusivo, humanista, de restituição de “dignidade”. Maria Rita Kehl a propósito do grupo Racionais MC’s segue a mesma linha:

Não, eles não excluem seus iguais, nem se consideram superiores aos anônimos da periferia. Se eles excluem alguém, sou eu, é você, consumidor de classe média – o ‘boy’ ‘burguês’, ‘perua’, ‘babaca’, ‘racista otário’ – que curtem o som dos Racionais no toca-CD do carro importado ‘e se sente parte da bandidagem’ (KL Jay) [*membro do grupo Racionais MC’s*]. Ou seja: não estão vendendo uma fachada de malandragem para animar o tédio dos jovens de classe média.

Assim fica difícil gostar deles não sendo um(a) deles. Mais difícil ainda falar deles. Eles não nos autorizam, não nos dão entrada. ‘Nós’ estamos do outro lado. Do lado de quem têm tudo o que eles não têm. Do lado dos que eles invejam, quase declaradamente, e odeiam, declaradamente também. Mas sobretudo, do lado dos que eles desprezam. Neste ponto, está em causa o limite deste esforço civilizatório dos rappers: a emancipação que eles propõem aos *manos* corre o sério risco de esbarrar na segregação que eles próprios produzem, ao se fecharem para tudo e todos que diferem deles.

Como gostar desta música que não se permite alegria nenhuma, exaltação nenhuma? Como escutar estas letras intimidatórias, acusatórias, freqüentemente autoritárias, embaladas pelo ritmo que lembra um campo de trabalhos forçados ou a marcha dos detentos ao redor do pátio, que os garotos dançam de cabeça baixa, rosto quase escondido pelo capuz do moletom e os óculos escuros, curvados, como se tivessem ainda nos pés as correntes da escravidão? Por onde se produz a identificação que rompe a barreira da segregação e atravessa um abismo de diferenças, e faz com que adolescentes ricos ouçam e (por que não?) entendam o que estão denunciando os *Racionais*, e uma mulher adulta de classe média como eu receba a bofetada violenta do Rap não como insulto mas como um desabafo compartilhado, não como uma provocação *pour éparter*, mas como uma denúncia que me compromete imediatamente com eles?

Se eles não me autorizam vou forçar a entrada, vou ter que forçar a entrada. A identificação me facilita as coisas; aposto no espaço virtual, simbólico e potencialmente inesgotável da fratria e me passo para o lado dos *manos*, sem esquecer (nem poderia) da minha diferença – é de um outro lugar, do ‘meu’ lugar, que escuto e posso falar dos *Racionais MC’s*. É porque eles se dirigem diretamente ao mal estar que sinto por viver num país que reproduz diariamente, numa velocidade de linha de montagem industrial, a violenta exclusão de milhares de jovens e crianças que, apesar dos atuais discursos

---

uma coletividade em torno de um objetivo comum. Ferréz remete as típicas perguntas da “mídia”: “o que você faz pela favela?”, e Mano Brown responde: “um tipo de pergunta dessa você tem que responder com outra pergunta. ‘Eu te pedi voto? Eu pedi voto para alguém? Eu sou cantor de rap, não sou...’ (...) É isso que eu acho errado. O rap não é obrigado a fazer as coisas”.

neoliberais que enfatizam a competência e o esforço individual, não encontram nenhuma oportunidade de sair da marginalização em que se encontram. É a capacidade de simbolizar a experiência de desamparo destes milhões de periféricos urbanos, de forçar a barra para que a cara deles seja definitivamente incluída no retrato atual do país (um retrato que ainda se pretende doce, gentil, miscigenado), é a capacidade de produzir uma fala significativa e nova sobre a exclusão, que faz dos Racionais MC's o mais importante fenômeno musical de massas do Brasil dos anos 90.<sup>117</sup>

Não seria esta tentativa de inclusão a mais brutal violência da exclusão? O esforço de Maria Rita Kehl, similar ao de Rocha, em deslocar para a esfera social, descaracteriza e simplifica os movimentos marginais. Ora, depois de *Homo Sacer* sabemos que não há inclusão sem exclusão. Os efeitos perversos desta inclusão são explicados por Žižek:

o obverso dessa aparente radicalização política é ser a prática política radical sem fim capaz de desestabilizar, deslocar e assim por diante, a estrutura de poder, sem jamais ser capaz de solapá-la efetivamente – o objetivo último desta política radical é deslocar gradualmente o limite da exclusão social, aumentando o poder dos agentes excluídos (minorias sexuais ou étnicas) pela criação de espaços marginais em que possam articular e questionar a própria identidade. A política radical se transforma assim numa paródia e provocação sarcástica sem fim, um processo gradual de reidentificação em que não há vitórias finais e demarcações definitivas<sup>118</sup>.

A idéia de racismo, tal como trabalhada por Foucault e Lacan, é fundamental para entendermos o que Žižek propõe e para compreendermos a cisão biopolítica do Estado. O psicanalista e filósofo francês diz que o futuro do mundo é o racismo que traz consigo uma imposição, um autoritarismo sem medidas que nos leva ao extermínio. Racismo, para Lacan, é não deixar o outro ao seu modo de gozo e, para não recair nele, deveríamos “não lhe impor o nosso, não considerá-lo um subdesenvolvido”<sup>119</sup>. Foucault analisa o racismo levado às suas últimas conseqüências. Demonstrou que a volta do problema da raça na forma de um racismo de Estado constituiu-se na tomada de poder sobre o homem como ser vivo, ou seja, a biopolítica. Este dispositivo que é essencial para a articulação da normalização e da disciplina, faz cortes no interior do “contínuo

---

<sup>117</sup> KEHL, Maria Rita. A Fratria Órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. ROCHA, João Cezar de Castro (Org). In: *Nenhum Brasil Existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade e Topbooks, 2003, p. 1.074-75.

<sup>118</sup> ŽIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do Real*, p. 121.

<sup>119</sup> LACAN, Jacques. *Televisão*. Atonio Quinet (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 58.

biológico a que se dirige o biopoder”<sup>120</sup> e assim classifica quem deve ou não entrar em uma comunidade através da sua qualificação, ou seja, do cumprimento ou não das estratégias de politização.

A leitura do texto de Kehl faz pensar na nostalgia da comunidade que toma conta do Ocidente quando tenta esgotar todas as possibilidades de conciliação para camuflar as diferenças e, assim, viver em uma guerra não declarada. Essa forma não guerreira que assume um combate não ao inimigo político, mas aos perigos da população identificados através da classificação das raças revela a “aceitabilidade de tirar a vida em uma sociedade de normalização”. Se a biopolítica quer garantir seu direito de matar, pois o biopoder se funda na articulação das máximas “deixar viver e fazer morrer” e “fazer viver e deixa morrer”, ela tem que funcionar com os dispositivos do racismo. Assim, o sentido de retirar a vida se expande às mortes contemporâneas que já não ocorrem necessariamente na forma de um assassinato direto, mas também nas suas formas indiretas: “a morte política, a expulsão, a rejeição, etc”<sup>121</sup>. Não seriam estes os efeitos se levássemos até as últimas consequências as respostas às perguntas de Maria Rita Kehl? “Como ouvir a música que não se suporta? Como evitar a bofetada?” Calando ou domesticando. Se é difícil gostar deles não sendo um deles basta lembrarmos do que Glauber Rocha nos disse em relação ao amor que emana da violência da Estética da Fome, a saber: “o amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria *violência*, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação”<sup>122</sup>. Não se trata de criar um vínculo através do comprometimento, não se trata também de compreensão e de identificação, tampouco de inclusão. Trata-se da vida e por isso de política, não da sua politização, mas da sua politicidade, ou seja, da sua potência política.

---

<sup>120</sup> FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Maria E. Galvão (trad). São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 305.

<sup>121</sup> Idem, p. 306.

<sup>122</sup> ROCHA, Glauber. *Eztetyca da fome*. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004., p. 66.

## Inoperância do Efeito: o marginal como a potência do aberto

Para encontrarmos um “novo” conceito de marginal diferente do efeito colateral temos que voltar no tempo. Em 1928 é publicado no *American Journal of Sociology* o ensaio de Robert Park, *Human Migration and the Marginal Man*. Park, que frequentou cursos de Simmel, foi um dos fundadores da Escola de Chicago, inicialmente preocupada, entre outros temas, com o problema do homem marginal e da migração. Marginal - explica o autor - é “a man living and sharing in the cultural life and traditions of two distinct peoples, never quite willing to break, even if were permitted to do so, with his past and his traditions and not quite accepted in the new society in which he now sought to find a place”<sup>123</sup>. O homem marginal não encontra um lugar, ele é por excelência o “estranho”, diz Park, citando seu mestre Simmel: a sua sensação de deslocamento será permanente. Assim, Park irá identificar o mestiço como ordinariamente um homem marginal, pois “lives in two worlds, in both of which he is more or less of a stranger”<sup>124</sup>.

Everett Stonequist, aluno de Park, também se debruça sobre o tema. Publica um ensaio, na mesma revista que seu professor, com o título *The problem of the marginal man*, em 1935; dois anos depois publica um livro, *The Marginal Man: a study in personality and culture conflict*, no qual diz que o homem marginal “oscila entre dois (ou mais) mundos sociais, refletindo em sua alma os desacordos, as harmonias, as repulsões e as atrações desses dois mundos”<sup>125</sup>. A mobilidade e o desenraizamento permite que a vida dos homens marginais seja “o mais significativo material para a análise do processo cultural, tal como surge dos contactos dos grupos sociais”<sup>126</sup>. Os conceitos de Park e Stonequist nos mostram que o marginal está em um entre-lugar, deslocado constantemente pelo seu desprendimento cultural, territorial e identitário: ele não se integra a uma nova cultura, mas também não permanece na antiga; ele não escolhe uma ou outra, ao contrário mantém contato com uma e outra.

---

<sup>123</sup> PARK, Robert. The Human Migration and the Marginal Man. In: *Journal of Sociology*. Number 6, University of Chicago, 1928. p. 892.

<sup>124</sup> Idem, p. 893.

<sup>125</sup> STONEQUIST, Everett. *O Homem Marginal: estudo de personalidade e conflito social*. Asdrúbal Mendes Gonçalves (trad.). São Paulo: Livraria Martins, 1948, p. 39.

<sup>126</sup> Idem, p. 232.



É com base nestes conceitos que Sérgio Milliet, em 1942, escreve o ensaio *Marginalidade da Pintura Moderna*. Para situar o homem marginal, mais especificamente o artista marginal, Milliet analisa os grandes períodos de transição cultural das civilizações – “períodos em que a cultura sofre violenta mudança” - e apresenta em cada hiato artistas que não aderiram às novas imposições. É no choque entre as civilizações que a marginalidade se arma. Após o choque

se observa um conflito de atitudes do qual resulta uma interpenetração de complexos culturais. Há, em seguida, uma fusão ou assimilação com prevalência de padrões de uma ou de outra cultura, ou ainda, com contribuição de ambas. A solidariedade cultural é quebrada durante o período de aculturação, de perdas de cultura, que são expostas as sociedades em contato, e a desintegração social sobrevém<sup>127</sup>.

É neste vácuo cultural que o artista marginal se instalaria e lá permaneceria, não participando do processo de reintegração social<sup>128</sup>. Em Milliet, como em Park e Stonequist, a marginalidade não está estritamente vinculada à classe social ou à condição econômica; relaciona-se, nestes casos, mais com a postura do indivíduo que se vê *entre* duas ou mais opções, mas que não adere, não se encaixa, ou melhor, não se quer em nenhuma delas. O marginal surge do conflito e é a sua não consequência, ou seja, não se torna A nem B e sim A e B simultaneamente. Instala-se numa fissura que

---

<sup>127</sup> MILLIET, Sérgio. *Marginalidade da Pintura Moderna*. In: GONÇALVES, Lisbeth (org). *Sérgio Milliet 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2004. p. 202.

<sup>128</sup> Gilberto Freyre em *Modernidade e Modernismo na Arte Política* aborda o texto de Milliet. Freyre afirma que a política não é contemplada pelo crítico que reserva somente às artes plásticas e à música a condição especial de avanço nas épocas de transição. Analisa do “Professor Sérgio Milliet, seu ensaio *Marginalidade da pintura moderna*. Marginais as artes plásticas porque, para o Professor Sérgio Milliet, as artes plásticas e a música avançando, nas épocas de transição como a nossa, mais que a economia ou a política, “na ânsia” de encontrarem “a expressão certa do mundo novo”, ultrapassariam “o estágio do público, mesmo da elite”, perderiam pé, destoariam da “cultura em formação”. E ficariam em estado de marginalidade: rejeitada pela civilização superada e incompreendidas pela civilização nova ou em formação. Enquanto a arte política -- depreende-se, creio eu, das palavras do crítico paulista - não seria assim, não conheceria esse conflito, não experimentaria esse drama, pois, segundo, o Professor Sérgio Milliet, “políticos, economistas, administradores, mesmo os mais avançados, vivem de conluios e de concessões”. Freyre prossegue e coloca as seguintes perguntas: “Será certo que as artes plásticas e a música se afastem tanto, pela sua intransigência, da arte política, da arte industrial e da arte da administração? Será que estas artes podem ser caracterizadas pelo excesso de concessões em que vivem os políticos, os economistas, os administradores? Ou não sofrerão tôdas as artes - a música, as artes plásticas, a arte política, a industrial, a de administração (tôdas elas, para o sociólogo, manifestações de cultura diversas apenas na qualidade, e, por conseguinte, sujeitas, nas épocas de transição, às mesmas aventuras de marginalidade) os efeitos do mesmo processo de modernização?” O que Gilberto Freyre parece não ter compreendido é que o marginal para Milliet é exatamente aquele que não sucumbe às concessões e às imposições justamente por não manter vínculo com instituições, como poderemos ver no caso de Brueghel. São marginais porque ativa ou passivamente resistem ao métodos e formas vigentes, já que não acompanham necessariamente o processo de modernização. Agem anacronicamente, podendo antecipar ou retardar este processo. A mesma operação não é possível na política, na administração e na economia, pois são estas práticas que formalizam e institucionalizam o processo de modernização.

não reivindica um território ou um passado, mas sim o presente num encavalamento do tempo:

nem interior, nem exterior ao acontecimento, nem própria nem alheia ao processo, a fissura coloca-se ideal e incorpórea, na fronteira, no limiar das percepções. Não se busca nela a realização de um desejo nem a obtenção de um efeito mas um endurecimento ou dobra do presente cindido em dois tempos. Um virtual, ora muito arcaico, ora muito distante e ainda remoto, passa a ser apreendido, graças à fissura, no presente endurecido que o cerca, como ao corpo mole de uma água-viva. (...) A dureza do presente mantém a realidade desbotada e informe à distância<sup>129</sup>.

A simultaneidade proporcionada pela fissura coloca o homem marginal em contato e se apresenta como uma linha de fuga que lhe possibilita o trânsito entre os padrões estabelecidos sem que se torne refém deles, mas também sem criar um para si. Conseqüente do confronto, o marginal é inerente à guerra, este conflito despe-o da experiência e lhe propicia a aquisição de um saber que provém do corpo e que o auxilia na composição de novas séries, novas combinações, uma nova forma de barbárie: uma *hybris*. “A marginalidade – diz Milliet - representa um ‘status’ em que as raízes do indivíduo plantadas dentro de uma cultura são cortadas sem que novas raízes tenham tido tempo de se aprofundar em outra cultura em embrião e à qual cabe acomodar-se ou contra a qual revoltar-se”<sup>130</sup>. Porém, cabe aqui ressaltar que esta reação (comodismo ou revolta) nem sempre se dá pela via da ação, isto é, do embate, mas ao contrário, podemos encontrar na passividade uma linha de fuga pela qual o marginal tenta subverter a ordem. Milliet exemplifica com Brueghel, que apostou na indiferença em relação à pintura da época. O artista não optou pelo assunto católico enquanto a Igreja dominava a vida dos cidadãos e debruçou-se sobre a vida campesina, assunto que não era recebida muita atenção na época. Milliet explica que é nesta “exata compreensão da distância verificada entre o indivíduo-satisfação e o grupo-segurança, isto é, na

---

<sup>129</sup> ANTELO, Raúl. Políticas Canibais: do antropófago ao antropeomético. In: *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001, p. 269.

<sup>130</sup> MILLIET, Sérgio. Marginalidade da Pintura Moderna., p. 203. Contudo, a noção de marginalidade de Milliet deve ser lida com cuidado, embora ela se aproxime de uma concepção que suspende a relação entre o centro e a fronteira, para o autor, o marginal só tem *efeito* se se torna um líder e funda uma comunidade. Caso isto não ocorra, sua influência não traria benefícios: “Esses homens marginais terão uma influência benéfica ou pernicioso para seus próprios grupos segundo se orientem para o bem ou para o mal, segundo se tornem líderes da futura civilização ou tão apenas revoltados contra a cultura antiga” (p.123). Ao dar um destino para o marginal Milliet o priva de viver sua própria potência. Não foge assim de uma tentativa de totalizar, de fechar um ciclo, ou para usar os termos de Agamben, faz do marginal como meio para um fim.

importância da fuga do artista ao controle de sua sociedade, que vamos perceber a marginalidade”<sup>131</sup>. Havia na obra do pintor uma negativa em atuar na função do Estado; e era justamente desta forma que ele manifestava sua marginalidade, neste abandono da “ordem do dia”. Desviando e recalcando, Bruegel fugiu do embate direto (ao contrário, por exemplo, de Hollywood que, como bem argumenta Žižek, serviu como aparelho ideológico do Estado ao incorporar a tarefa de enviar as “mensagens ideológicas corretas” ao mundo sobre a “guerra contra o terrorismo” declarada pelos EUA após os ataques ao World Trade Center). Foi Gustav Glück quem percebeu o anacronismo presente nesta posição de Bruegel. Sua pintura era uma organização impura e híbrida, uma montagem que dilui o tempo cronológico a favor de uma simultaneidade que nos permite ler a História a contrapelo. Aliás, Didi-Huberman confere a este jogo que abre uma fissura para capturar o presente a única forma interessante de história: “Es probable que no haya historia interesante excepto en el montaje, el juego rítmico, la *contradanza* de las cronologías y los anacronismos”<sup>132</sup>. É na sua capacidade de distanciamento e de deslocamento que o anacronismo pode atravessar a história e a ela devolver potência.

Se o anacronismo advém de uma prática de montagem, que consiste em arrancar o passado de um contexto para armar outros sentidos, então o anacronismo não existe sem um caráter destrutivo. A construção da história a contrapelo pressupõe uma destruição. O indivíduo deve então manter “uma desconfiança insuperável na marcha das coisas, a disposição com que, a todo momento, toma conhecimento de que tudo pode andar mal”<sup>133</sup>. O caráter destrutivo, embora aparente uma irrupção para a ação ou para a reação, age pela disseminação ou, nas palavras de Benjamin, pelo despejamento. Ele despeja a poeira, dissemina o heterogêneo, mistura, des-hierarquiza, transforma tudo em ruínas e trilha os caminhos que elas lhe oferecem.

Foi também neste sentido que Borges abordou a marginalidade. Beatriz Sarlo argumenta que o escritor argentino, assim como Milliet, não deixa como condição exclusiva para o marginal sua posição social. Borges procede assim porque opera em um deslocamento temporal e demonstra que “la verdad poética de ‘las orillas’ se construye en un leve anacronismo”<sup>134</sup>. De acordo com Sarlo, Borges percebe as margens como um “território original” onde seria possível desvincular-se da tradição literária

---

<sup>131</sup> Idem, p. 223.

<sup>132</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Oscar Funes (trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 42.

<sup>133</sup> BENJAMIN, Walter. Caráter Destrutivo. In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Sérgio Paulo Rouanet (Trad.). São Paulo: Brasiliense, 1997, p. 237.

vigente para armar sua própria série. Borges, então, vislumbrou em Evaristo Carriego - um escritor que nos altos do modernismo dominado por Lugones, pela “poesia rica”, encontrou no subúrbio uma sorte de inspiração para seus poemas - a sua origem poética, e com as linhas literárias homogêneas

Borges tuerce las verticales y las horizontales, descoloca a Lugones e inventa un punto de partida extraño al prestigio establecido. Realiza un movimiento quebrado por la discontinuidad y pone a la literatura marginal de Carriego como principio de su literatura. Eso le permite inventarse un origen para la literatura futura, romper con las filiaciones previsibles, trazar los bordes de un territorio ficcional, hacer una elección de tono poético<sup>134</sup>.

Este ponto nos leva à noção de marginalidade que Antelo e Sarlo apontam no texto de Borges, “*El escritor argentino y la tradición*”. Diz Borges: “Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga [falava dos irlandeses e judeus]; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas”<sup>135</sup>. Ambos os críticos nos ajudam na reversão de um suposto caráter nacionalista de Borges, uma vez que a literatura latino americana é feita por contato, pela aproximação – “debemos repensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas”<sup>136</sup> – que a posição marginal nos propicia. Sendo assim, não podemos conceber um Todo ou um projeto de nação. Do marginal, Borges afirmou, “nadie lo ha dicho enteramente”<sup>137</sup>.

Poderíamos ainda ler outros conceitos que implicitamente nos remetem ao marginal. Por exemplo, o “neutro” de Barthes, composto pelo desejo de suspensão e de violência: “suspensões (*epokhé*) das ordens, das leis, cominações, arrogâncias, terrorismos, intimações, exigências, querer-agarrar (...) há uma violência do Neutro, mas esta violência é inexprimível”. O marginal também pode ser lido no Texto pelo seu caráter paradoxal, por se colocar “nos limites das regras de enunciação”<sup>138</sup> ou porque o Texto “não deixa nenhuma linguagem ao abrigo, exterior, nem nenhum sujeito de

---

<sup>134</sup> SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003, p. 53-54.

<sup>135</sup> BORGES, Jorge L. *El escritor argentino y la tradición*. In: *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial, 2003, p. 201.

<sup>136</sup> Idem, *ibidem*. p. 203.

<sup>137</sup> BORGES, Jorge L. *La pampa y el suburbio son dioses*. In: *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 29.

<sup>138</sup> BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Mario Laranjeira (trad.). 2 ed. São Paulo Martins Fontes, 2004, p. 124.

enunciação em situação de juiz, de mestre, de analista, de confessor, de decifrador”; por propor o deslocamento e o jogo ao leitor. O “nem/nem”, ou o “tímpano” de Jacques Derrida, entram nesta mesma linha. O primeiro por se desvencilhar da escolha e por aclarar a simultaneidade. O segundo por ser uma zona limite entre do dentro e o fora que abre caminhos para o labirinto<sup>139</sup>. E também temos o “abandonado” cuja heterogeneidade o retira, mesmo que se tente incluir, de qualquer princípio fundador, posto que ele é gerado em uma arealidade, no tempo do corte, na cisão que inviabiliza qualquer tentativa de identidade e de pertencimento: “O abandono nada contém de próprio, mas ele aponta, entretanto, à impossibilidade de obturação hermética do sistema nacional daí que, ainda quando sinal vazio, ele conota sempre a mais absoluta e sublime plenitude”<sup>140</sup>. O ser abandonado imobiliza a dialética, suspende a relação com o centro:

That abandoned being, for us – and by us, perhaps – should correspond to the exhaustion of transcendentals therefore means a cessation or suspension of the discourses, categorizations, challenges, and innovations whose proliferation constituted the being of being. Abandoned being immobilizes the *dialectic* whose name means ‘the one that abandons nothing, ever, the one that endlessly joins, resumes, recovers’. It obstructs or forsakes the very *position*, the initial position, of being, that empty position whose truth of nothingness, immediately turned back on and against being, mediates the becoming, the inexhaustible advent of being, its resurrection and the parousia of its absolute unity, truth, an goodness, arousing and pouring back into it the foam of its own infinity.<sup>141</sup>

O ser-abandonado não tem vínculos, é o que não pode ser inscrito em nenhuma categoria, o que não pode ser classificado, qualificado e nomeado, é uma multiplicidade de nomes, uma abundância, um excesso: é um ser pluralmente singular e singularmente plural, uma suspensão no tempo, uma simultaneidade, que não assimila fundadores, mas também não se torna fundador. Viver, ou melhor, ser-*com*, no confim, no limbo, eis a condição do marginal tomada em um topos ideal.

---

<sup>139</sup> A própria estrutura do texto *Tímpano* de Derrida é marginal: as bordas direitas das páginas são preenchidas com um texto de Michel Leiris. Ali se faz uma proposta de leitura simultânea e complementar dos dois textos que se tocam, tanto na estrutura quanto no tema, a todo o tempo. DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Joaquim Torres Costa (trad.). Campinas: Papirus, 1991.

<sup>140</sup> ANTELO, Raúl. A estética do abandono. In: RESENDE, Beatriz (Org). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

<sup>141</sup> NANCY, Jean-Luc. *Abandoned Being. The Birth to Presence*. Brian Holmes (trad.) Stanford University Press, 1993, p. 37.

O que pretendemos com as leituras que seguem é demonstrar que, como ser abandonado, o marginal não pode ser colocado em uma relação. Propomos então uma leitura do marginal como a suspensão da relação (seria também uma negação da dialética da marginalidade) para que assim possamos vislumbrar nele uma vida potente, profana e feliz.

## O terrorismo como uma máquina de guerra

*O enraizamento e a multiplicação  
dos contatos são complementares.*

Simone Weil

Norteados pela idéia de *Terrorismo Literário*<sup>142</sup>, prefácio de um livro que reúne diversos escritores marginais, Ferréz confronta o “prazer de agredir os inimigos” com o desejo de “não querer agredir ninguém”. Nesta proposta ambivalente, reside um paradoxo que condiz com a lógica do terror que não é necessariamente aleatório. O terrorismo de Ferréz é seletivo, trata-se, como vimos anteriormente, de arruinar o que ele denomina de “sistema”, que por sua vez pode assumir diversas formas: o Estado, a “burguesia”, a academia, etc. Ferréz explica que a literatura reivindicada por ele como marginal “é feita para e por pessoas que foram postas à margem da sociedade” ou, por outra, “a literatura marginal, é sempre bom frisar, é uma literatura feita por minorias sejam elas raciais ou sócio-econômicas”<sup>143</sup>. Em seguida nos diz “temos raízes e as mantemos”. Ferréz indica que, como uma lepra, os marginais foram colocados à margem da sociedade, porém têm história. Mas, se a lepra leva a uma exclusão que não pretende retorno, ao invés de recolocarmos Ferréz no centro, estratégias que só reforçam a condição de efeito colateral, partiremos de uma brecha aberta por Foucault que nos aponta dois efeitos da exclusão que levaremos em conta: o exílio e a desqualificação. Embora Foucault os descreva como efeitos negativos da exclusão, nós os leremos, à maneira de Nancy e Agamben, como contra-efeitos, ou melhor, como afetos inoperantes.

Para explicarmos melhor esta posição de exílio podemos recorrer às considerações de Hannah Arendt sobre os apátridas que eram vistos como anomalias, fora-da-lei por definição. Muitos planos foram e são elaborados constantemente pelos Estados na tentativa de resolver seu destino, todos eles fracassados, pois partiam da

---

<sup>142</sup> Augusto de Campos definiu a 2ª dentição da Revista de Antropofagia que havia passado para uma página de jornal, como terrorismo literário. Acerca das pretensões de seus propositores, o poeta observou que almejavam: “Restabelecer a linha radical e revolucionária do Modernismo, que já sentiam esmaecer-se na diluição e no afrouxamento. E mais do que isso. Lançar as bases de uma nova ideologia, a última utopia que Oswald iria acrescentar ao que chamaria mais tarde “a marcha das utopias”. CAMPOS, Augusto de. “Revistas Re-vistas: os antropófagos”. In: *Revista de Antropofagia*: 1a e 2a dentições. (fac-simile). São Paulo: Abril, Metal Leve, 1975.

<sup>143</sup> FERRÉZ. *Terrorismo Literário*.

premissa da inclusão. Arendt relata que uma das alternativas pensadas foi repatriar os apátridas, “deportá-los para o seu país origem mesmo que este se recusasse a reconhecer o repatriado em perspectiva como cidadão ou, pelo contrário, desejasse seu retorno apenas para puni-lo”<sup>144</sup>. Outra alternativa era fingir que eles não existiam, porém esta extinguiu toda possibilidade de abarcá-los sob uma lei geral; e ficavam assim subordinados ao poder de polícia que “não hesitava muito em cometer atos ilegais para diminuir a carga de *indésirables* no país”. O apátrida, na procura de um mínimo reconhecimento da lei, encontra-a na efetuação de crimes:

Uma vez que ele constituía a anomalia não-prevista pela lei geral, era melhor que se convertesse na anomalia que ela previa: o criminoso. A melhor forma de determinar se uma pessoa foi expulsa do âmbito da lei é perguntar se, para ela, seria melhor cometer um crime. Se um pequeno furto pode melhorar a sua posição legal, pelo menos temporariamente, podemos estar certos de que foi destituída dos direitos humanos. Pois o crime passa a ser, então, a melhor forma de recuperação de certa igualdade humana, mesmo que ela seja reconhecida como exceção à norma<sup>145</sup>.

Como alternativa ainda foi cotada a de naturalização, ou seja, a incorporação ao povo do país em que se encontrava. A naturalização foi uma estratégia que tentava igualar juridicamente o apátrida e o cidadão local. Frustrada, claro, porque armava novamente um ciclo vicioso: o apátrida quando naturalizado passava a ser um estrangeiro e conseqüentemente estigmatizado, assim, compunha novos guetos, novas divisões.

Na condição de apátrida Agamben reconheceu uma política (e, vale ressaltar, guardada as devidas proporções, que o autor relaciona os movimentos de refugiados às favelas do Brasil<sup>146</sup>, sugerindo vê-las como um modelo de contra-laboratório). A

---

<sup>144</sup> ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. Roberto Raposo (trad). São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 317.

<sup>145</sup> Idem, p. 319.

<sup>146</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Archipelago of Exception* - Zygmunt Bauman and Giorgio Agamben in conversation. 11/11/2005. Disponível em <http://v2v.cc/node/151>.

Uma idéia pela qual tenho apreço é a de que os refugiados, e fenômenos similares, constituem hoje uma espécie de laboratório de poder, que serve para ver até que ponto uma situação pode ser levada ao extremo. (...) Quando a Segurança se torna a categoria política central quase única, então tudo se modifica, porque não nos devemos esquecer que Segurança não significa a prevenção da desordem. [Vale lembrar que a conferência era de Agamben e de Zygmunt Bauman, nota-se a crítica velada de Agamben à *Comunidade* – a busca de segurança no mundo atual, escrito por Bauman] O paradigma securitário foi inventado, ao invés, para gerir a desordem. (...) Toda esta situação, no momento em que a Segurança se torna o paradigma central, são modos ou laboratórios para ver até quando e até que ponto pode uma determinada situação ser levada ao extremo. De certa maneira, é o seguimento da idéia de Goebbels de que “a política é a arte de tornar possível o impossível”. Os campos são laboratórios para ver até que



posição de apátrida e exilado, ou seja, do ser abandonado, é o que torna possível driblar os laços comunitários. Agamben alerta para a tradição da filosofia grega em relação ao exilado e ao apátrida. Os gregos reivindicavam na sua condição de apátrida uma *bios* filosófica com aspirações de felicidade e plenitude, ou seja, reivindicavam sua vida política porque - explica Agamben - esta fórmula consiste em “reivindicar la politicidad del exílio y no tanto en definir la vida filosófica como exilio de la política”<sup>147</sup>. É a partir desta perspectiva que o exílio passa a ser visto como um conceito filosófico-político fundamental, que Agamben irá reconhecer como “la condición política más auténtica”. Sob esta perspectiva, entendemos que já não devemos reconhecer o pertencimento a um território ou a uma comunidade<sup>148</sup> como condição para nos tornarmos políticos, mas identificar nesta ausência de lugar, o lugar mais propício para “replantear la política del ocidente”<sup>149</sup>. Conjugando a posição de exílio (o isolamento nas margens) com a de

---

ponto se pode levar uma situação extrema. Mas, se assim é, então o problema não é, por exemplo no que diz respeito ao refugiado, o como podemos tentar inscrevê-los ou integrá-los, parte deles ou todos, na sociedade. A situação é tão extrema que este já não é um problema interessante. Por isso, parece-me que um modo interessante de ver este fenómeno seria o de ver também se é possível considerá-los como contra-laboratórios. (...) Estive no Brasil muito recentemente e visitei as favelas no Rio de Janeiro. São um fenómeno similar. Claro que não são o mesmo fenómeno que os refugiados. Mas há também lá algo de similar. E as favelas estão na cidade, não estão separadas. Portanto, é um fenómeno diferente. As favelas estão habitualmente nas zonas mais bonitas das cidades, nas colinas. Então, eu estava com a pessoa que me fazia de guia à favela, e tive uma súbita e imediata impressão. Tínhamos visto os horríveis edifícios modernos. No Rio de Janeiro, a arquitetura moderna é mesmo muito pobre, horrível. Grandes arranha-céus (...) Então, eu disse-lhe: “ouve, o problema não está aqui [na favela], está ali”... Espero que compreendam a que nível estou a falar. A favela é um lugar interessante, porque não existe propriedade lá, e claro, não se paga renda, e não existe polícia [!!!]. É uma cidade, porque uma favela como a Rocinha no Rio tem 400.000 habitantes. Logo, é uma cidade sem direito de propriedade, em que não se paga renda, e onde não existe polícia [!!!]. É muito interessante. É um modelo da cidade do futuro... Estou a brincar... Assim, a questão que queria colocar era a de se conseguiríamos ver estes fenómenos também como contra-laboratórios?”

<sup>147</sup> AGAMBEN, Giorgio. AGAMBEN, Giorgio. Políticas del exílio. In: *Grifos*. Dante Bernardi (trad). Chapecó: Argos, 2002, p. 111.

<sup>148</sup> Paulo Lins relata um fenómeno interessante na formação das neofavelas: “quando você sai da favela e vai para o conjunto, você tem que ter documentação para ter casa, você vira cidadão. Se não pagar imposto, você vai perder a casa, e por aí vai”. Eis o velho paradoxo jurídico, os “*sans-papiers*” são inscritos na ordem jurídica para ter um benefício, a compra da casa e o reconhecimento de sua propriedade, mas ao mesmo tempo passam a ser vigiados e no não cumprimento de uma regra, o pagamento de impostos, todos os seus “direitos adquiridos” por esta inscrição são retirados. Este paradoxo é apontado por Derrida quando aborda o tema dos *sans-papiers*: o filósofo constata que há no papel a possibilidade de identificação do eu, uma apropriação de si por si “o papel é meu”, “o papel sou eu”, “o papel é um eu” que oferece aos mecanismos de força de lei o poder de expulsão e exclusão dos sem-documentos. No entanto, ainda defende a idéia de que os sem-documentos devem ter documentos para que lhes sejam permitidos direitos: “não exigimos, pelo menos neste contexto, sublinho isso, a desqualificação dos documentos ou do par direito-documentos” (p.240). Derrida resume os *sans-papiers* como fora-da-lei, daí que não seja mero acaso que o Comando Vermelho, tenha surgido com o nascimento das neofavelas, eles agora eram o *sans-papiers*, os marginais que não foram incluídos. Lembremos que o Comando Vermelho formou-se como uma organização de presos políticos condenados pela Lei de Segurança Nacional no presídio da Ilha Grande, conhecido como “Caldeirão do Diabo”, onde sintomaticamente, Graciliano Ramos escreve suas *Memórias do Cárcere*.

<sup>149</sup> AGAMBEN, Giorgio. Política del exílio, p. 111

“enraizamento” que Ferréz nos propõe (“temos raízes e as mantemos”), tentaremos abri-la para o fora, transformando-a em uma máquina de guerra, exterior ao Estado, que não mais irá se debater contra ele. Da guerra de combate-contra à guerra de combate-entre na qual “uma força se enriquece ao se apossar de outras força somando-se a elas num novo conjunto, num devir”<sup>150</sup>. Do enraizamento ao rizoma, abriremos a proposta de Ferréz ao devir. Para tanto, leremos o “enraizamento” de Ferréz com o *Enraizamento* de Simone Weil.

Em uma crítica ao desenraizamento, Simone Weil diz que: “Se o Estado matou moralmente tudo o que era, territorialmente falando, menor do que ele, transformou também as fronteiras territoriais em muros de prisão para encerrar os pensamentos”<sup>151</sup>. Weil critica o isolamento como o criticaria Arendt e também Foucault. Se verificarmos uma possível proposta de expansão na literatura marginal ela aparece como um grito contra os que “queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história”<sup>152</sup>, ou seja, é uma “resposta” dos que foram isolados. Sendo assim, querer recuperar estas raízes, não seria a tentativa de readquirir uma sorte de coletividade que foi reunida na figura do Estado que, por sua vez, abarcou todos os laços sob o rótulo de Nação? Ferréz inclui em seus gritos Rui Barbosa: “terão que surgir muitos iguais ao Rui Barbosa para dar conta de sumir com tudo o que estamos fazendo”, alvejando o legalismo da famosa frase: “Com a lei, pela lei e dentro da lei; porque fora da lei não há salvação”. Ferréz quer nos mostrar que fora da lei há salvação; assim, o enraizamento que propõe passa a ser um atravessamento de fronteiras, as “raízes” serão formadas de dentro para fora. Para deixarmos isto mais claro, recorramos a Weil, que explicita o que pretende com a crítica ao desenraizamento: “Somente a nação, há já muito tempo, desempenha o papel que constitui por excelência a missão da coletividade para com um ser humano, a saber, assegurar através do presente uma ligação entre o passado e o futuro”<sup>153</sup>. Se antes havia a possibilidade do convívio heterogêneo, o Estado, “democrático”, incorporou as diferenças e com elas uma outra história que poderia ser contada para que, de forma homogênea e tolerante, todos pudessem conviver.

---

<sup>150</sup> DELEUZE, Gilles. Para dar fim ao juízo. In: *Crítica e Clínica*, p. 150.

<sup>151</sup> WEIL, Simone. *O enraizamento*. Maria Leonor Loureiro (trad.). São Paulo: Edusc, 2001, p. 114.

<sup>152</sup> FERRÉZ. *Contestação*. Caros Amigos. Literatura Marginal Ato 3. Abril de 2004.

<sup>153</sup> WEIL, Simone. *Enraizamento*, p. 93.

Contudo, o mais interessante na tese de Weil é a percepção de que o desenraizamento opera por uma manipulação da história<sup>154</sup>: a nação, para impor-se como homogênea, narra os fatos históricos de maneira que conforma cada um em seu lugar; e esta história narrada, como não poderia deixar de ser, é a história dos vencedores. O enraizamento aparece como contrapartida, a negação da pátria em favor de uma história dos oprimidos, a mesma de que Benjamin nos falava. Algumas passagens de Weil deixam isso evidente: “É assim para a história. Os vencidos escapam à atenção. Ela é a sede de um processo darwiniano mais impiedoso ainda do que aquele que governa a vida animal e vegetal. Os vencidos desaparecem. Eles são nada.”<sup>155</sup>; ou, por outra, “pela natureza das coisas, os documentos emanam dos poderosos, dos vencedores. Assim a história não é outra coisa senão uma compilação dos depoimentos feitos pelos assassinos relativamente a suas vítimas e a si mesmos”<sup>156</sup>. Após a constatação de que a história oficial é a dos vencedores, Simone Weil nos diz para lê-la a contrapelo: “Com mais razão é preciso nos documentos ler entre as linhas, transportar-se inteiramente, com total esquecimento de si, aos acontecimentos evocados, demorar muito a atenção sobre as pequenas coisas significativas e discernir todo seu significado”<sup>157</sup>. Tal qual é a tarefa do materialista histórico que herdamos de Benjamin; e o que significa ler a história a contrapelo senão colocar em contato os fragmentos da história para armar novos sentidos? Daí que podemos entender o que Weil nos diz quando chama atenção para a complementariedade entre “o enraizamento e a multiplicação dos contatos”: o enraizamento de Weil parte da constatação de um sintoma da sociedade espetacular que, sob o rótulo de Nação, une o separado, mas une enquanto separado e vai reivindicar o contato.

É seguindo esta proposta que poderemos ler no posfácio de *Capão Pecado* a mesma reivindicação de Weil e de Benjamin de uma leitura da história a contrapelo, quando Ferréz afirma que: “Toda uma nação está olhando para uma janela eletrônica;

---

<sup>154</sup> Esposito, a propósito de Simone Weil e Hannah Arendt, explica que ambas pensavam no território como a última subtração do indivíduo para torná-lo coisa, ou seja, a última operação estatal para o domínio totalitário do corpo. A máquina totalitária “tiende al aniquilamiento de la presencia humana mediante el doble procedimiento combinado de des-realización de lo existente y de construcción ideológica de un mundo tan artificial que convierte lo real en increíble. Una vez privados del sentido de la realidad, los hombres están preparados para el proceso de desarraigo – y luego de deportación – por el que el totalitarismo alcanza su ultimo objetivo: tratalos como cosas e hacerlos ‘superfluos’”. ESPOSITO, Roberto. *El origen de la política: Hannah Arendt o Simona Weil?* Rosa Rius Gattell (trad.). Barcelona: Paidós, 1999.

<sup>155</sup> WEIL, Simone. *O enraizamento*, p. 200.

<sup>156</sup> Idem, p. 203

<sup>157</sup> Idem, p. 203

através dela está o passado manipulado, e o que ninguém vê é a porta que fica ao lado”<sup>158</sup>. É por esta porta esquecida e fechada que Ferréz nos fala, enquanto ela permanecer não dita só poderá ser uma reprodução de “dor, esperança, frustração”<sup>159</sup>. Neste sentido, Ferréz não propõe um retorno à origem, mas a possibilidade armar novas combinações com o que foi abandonado, outros sentidos para o que não foi dito, tentando desentranhar um passado que a história oficial não nos conta e assim, escrever por um povo que falta (aqui, como nas demais considerações em relação à literatura marginal quando dissermos “falar *por*”, não estamos tomando o *por* no sentido da representação, mas sim, como propôs Deleuze, “com intenção de e não em lugar de”<sup>160</sup>).

Se por um lado Ferréz reivindica uma “linhagem marginal” e consegue nomeá-la, como, por exemplo, no *Terrorismo Literário* onde reivindica João Antonio e Plínio Marcos na literatura, no cinema a Boca do Lixo e a Geração Paissandu e nas artes plásticas Hélio Oiticica, por outro ele sabe da impossibilidade de nomear esta “marginalidade”. Esta coletividade que procura resgatar é anônima, por isso diz “somos vários”<sup>161</sup>. Talvez este seja o motivo da recorrência do *nós* que, para além de uma coletividade, evoca o reconhecimento de uma singularidade plural deste anonimato da periferia:

Al decir nosotros, para todo lo existente decirlo, es decir, para todo existente, para todos los entes uno por uno, cada vez en lo singular de su plural esencial. Para todos, en su lugar, en su nombre – incluidos aquellos que quizá no tienen nombre –, el lenguaje habla para todos y de todos, dice lo que es del mundo, naturaleza, historia y hombre, y habla tanto para ellos como con vistas a ellos, para llevar a aquel que habla, aquél por quien el lenguaje llega y pasa (‘el hombre’) hacia ese todo del ser que no habla pero no esta de menos – piedra, pescado, fibra, pasta y grieta, materia y halito<sup>162</sup>.

Mas se Ferréz ainda insiste na formação de um território quando afirma suas raízes e tenta fazer da literatura marginal uma identidade que uniria e renderia à periferia um lugar, responderemos, com três palavras, que ele mesmo destrói seu argumento: “Como procurar uma identidade própria e ao mesmo tempo representar

---

<sup>158</sup> FERRÉZ. *Capão Pecado*, p. 149.

<sup>159</sup> Idem, p. 149.

<sup>160</sup> DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e Clínica*. Peter Pal Pelbart (trad). São Paulo: Editora 34, 1997.

<sup>161</sup> FERRÉZ. *Contestação*.

<sup>162</sup> NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Antonio Tudela (trad). Madrid: Arena, 2006, p. 19.

outros pontos de vista? *Só colecionando pedras*”<sup>163</sup>. Ferréz nos propõe que sua busca pela identidade é impossível, já que ele consegue vislumbrá-la *só colecionando pedras*. É esta coleção de pedras que desterritorializa a literatura marginal e nos permite uma outra leitura de comunidade: o *contato* do enraizamento reaparece com a coleção de pedras.

Colecionar, sugeriu Benjamin, “is a form of practical memory, and of all the profane manifestations of ‘nearness’ it is the most binding”<sup>164</sup>. Por colocar as peças em contato, a coleção torna-se um ato de profanação, já que arma outros sentidos quando aproxima o que antes não havia sido aproximado. É o que nos mostra Nancy ao tratar da formulação de Heidegger de que a “pedra é sem mundo”,

A pedra é sem mundo. A pedra encontra-se, por exemplo, no caminho. Nós dizemos: a pedra exerce uma pressão sobre o solo. Neste ponto ela ‘toca’ a terra. Mas o que chamamos de ‘tocar’ não é nenhum tatear. Não é a ligação que um lagarto tem com uma pedra, quando ele repousa sobre ela ao sol. Em primeiro lugar este toque da pedra e do solo não é propriamente o ‘toque’ que experimentamos quando a nossa mão repousa sobre a cabeça de um outro homem. (...) em se encontrando sobre a terra, a pedra não a toca. A terra não é *dada* para a pedra como apoio, como se ela a estivesse suportando. (...) A pedra em seu ser-pedra não tem absolutamente nenhum acesso a algo diverso, em meio ao qual ela advém, para alcançar e possuir este algo diverso enquanto tal.<sup>165</sup>

Heidegger nega um mundo à pedra porque ela não tem acesso às coisas e Nancy nos sugere o oposto e parte deste acesso limitado e sem identificação com a coisa, ou seja, o contato, para a formação da comunidade. O que nos indica que não precisamos incorporar a pedra para que ela esteja no mundo ou para que ela seja mundo, pois o que a autoriza é justamente sua impenetrabilidade, a dureza com que o sentido se defronta e desvia: “¿Por qué entonces, el acceso estaría determinado *a priori* bajo el modo de la identificación y de la apropiación de ‘la otra cosa’? Cuando toco otra cosa, otra piel, y *este* contacto o este tacto está en juego, y no un uso instrumental, ¿se trata de identificar y de apropiar? ¿Al menos se trata en primer lugar y exclusivamente de ello?”<sup>166</sup>. Nancy abandona a identificação e a apropriação em nome do contato, do distanciamento que

<sup>163</sup> FERRÉZ. Procura-se poeta. VAZ, Sérgio. In: *Colecionador de Pedras*. São Paulo: Global, 2007, p.12.

<sup>164</sup> BENJAMIN, Walter. *The arcades project*. Howard Eiland e Kevin McLaughlin (trad). Cambridge: Harvard University Press, 2004, p.205.

<sup>165</sup> HEIDEGGER, Martin. *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: mundo, finitude, solidão*. Marco Antonio Casanova (trad.). Rio de Janeiro: Forense, 2006, p. 228

<sup>166</sup> NANCY, Jean-Luc. El corazón de las cosas In: *Un pensamiento finito*. Juan Carlos Moreno Romo (trad.). Barcelona: Anthropos Editorial, 2002, p.100.

aproxima e profana como uma coleção: “¿No sería preciso que hubiese no-acceso, impenetrabilidad, para que también acceso, penetración?”<sup>167</sup>. Como coisa a pedra é tocada pelo sentido, como coisa impenetrável ela nos mostra a exterioridade (os corpos “unos fuera de los otros”) onde os corpos se tocam desviando-se e distinguindo-se.

Colecionar pedras é então *tocar* o coração das coisas. Nancy nos diz que “la ‘pura esencia’ - o la ‘simple existencia’ – de la cosa es del orden de una mineralogía y de una meteorología del ser”<sup>168</sup>. Ou seja, a mineralogia do ser o transforma em um ser-pedra, em um *ser-coisa* e atribui ao ser uma simples existência ou uma existência qualquer, singular: “de la cosa en tanto cualquiera: en ‘hay alguna cosa, ‘alguna’ es en suma redundante, lo mismo en relación a ‘hay’ que en relación a ‘cosa’. Es la redundancia de la indeterminación. ‘La cosa dice’ ‘cualquiera cosa’. ‘Una cosa’, es lo que sea”. Es necesario que haya alguna cosa, pero no que haya *tal* cosa”<sup>169</sup>. Ser-coisa, ser-pedra é ser qualquer, esta “qualqueridade” abre espaço para um devir impessoal, a coletividade anônima de Ferréz: “Empero, el ser-indeterminado de la cosa no es una privación o una pobreza. El cualquiera de la cosa constituye su afirmación más propia, con la compactibilidad, la concreción en la que la cosa se ‘coisifica’ propiamente. Uno puede definir: la cosa es una concreción cualquiera de ser”<sup>170</sup>. Daí que Nancy nos propõe uma comunidade das coisas, dos seres singulares: “No hay solamente una comunidad de los sujetos. Comunidad no quiere decir: poseer un ser común en el sentido en el que una misma sustancia banal constituiría todas las cosas. Eso quiere decir: poseer un ser *en* común, mantenerse en este ‘en’, en este ‘entre’ de la discontinuidad-continua, de la discreción-singular según la cual hay cada vez ‘coincidencia’”<sup>171</sup>. Assim, fica evidente a forma pela qual podemos perceber positivamente a desqualificação a que é relegado o leproso: se concordamos com Agamben que o ser qualquer não pode ser apreendido por nenhuma qualificação, ou seja, ser vermelho, ser marginal e só pode ser dito como *um* vermelho, *um* marginal, entendemos o *aucun* de que nos fala Nancy: nenhum, algum ou ninguém, ou seja, *aucun é qualquer*, é um sujeito dessubjetivado, anônimo como “ser-sí-mismo sin cualidades”<sup>172</sup>. Deste modo, podemos entender a coleção de pedras de

---

<sup>167</sup> Idem, p. 101.

<sup>168</sup> Idem, p. 160.

<sup>169</sup> Idem, p.

<sup>170</sup> Idem, p.162.

<sup>171</sup> Idem, p.175

<sup>172</sup> NANCY, Jean-Luc. Alguno. In: *El Sentido del Mundo*. Jorge Manuel Casas (trad.). Buenos Aires: La Marca, 2003, p. 113.

Ferréz, como a coleção de ser-pedras, a coleção de ser-marginal, singular por sua desqualificação do isolamento e, assim, incapaz de ser inscrita em um território.

Paul Virilio identificou no fenômeno de exclusão social a perda do potencial comunitário, onde o afastamento do centro nos dá a distância necessária para o contato, onde o abandono pode ser visto como uma superação da identidade: “La relación con los otros depende tanto de un factor de distancia afectiva; en el asilo, el sentimiento de reclusión en primer lugar una fuga al ego, y luego se instala en el corazón de la introversión obligatoria un abandono del yo, una despersonalización. (...) entonces el ‘abandono’ puede volverse ‘superación’ y, sin entrañar paradojas, lo social puede convertir-se en lo asocial”<sup>173</sup>. E aqui voltamos ao Ferréz e a sua impossibilidade da literatura marginal falar representando esta massa anônima que é a periferia: o eu passa a ser-com todos os outros, é um eu que não é mais eu, disseminado. Deste modo, não temos como lê-lo senão como testemunho e ao sugerir tal abertura temos o propósito afastar a conotação meramente realista que vem sendo atribuída à literatura marginal.

Testemunhar, explica Agamben, “significa entrar em um movimento vertiginoso, in cui qualcosa va a fondo, si dessogettiva integralmente e ammutolisce, e si soggettiva e parla senza avere in proprio – nulla da dire. (...) in modo che el muto e il parlante, il non-uomo e l’uomo entrano – nella testimonianza – in una zona d’indistinzione in cui è impossibile assignare la posizione di soggetto, indenticare la ‘sostanza sognata’ dell’io e, con essa, il vero testimone”<sup>174</sup>. Todo sujeito que testemunha uma dessubjetivação que “não pode ser captado pela perversa matriz do realismo, mas deve ser tomado como um puro espaço de ficção”<sup>175</sup>. Sendo assim, toda relação antropológica, que pressupõe uma verdade relatada por Ferréz em seus romances mantida pelos comentadores que assinalamos no capítulo anterior, deve ser refutada. Uma vez que aceitamos que todo “l’atto di creazione poetica, anzi, forse, ogni atto di parolla, implichi qualcosa come una desoggettivazione”, a pergunta que deve valer em detrimento à exaltação do autor é: que importa quem fala?

Agamben resgata nesta questão de Foucault a dessubjetivação do ato poético e afirma que “significa che colui che occupa il posto vuoto del soggetto è destinato a restare per sempre nell’ombra, che l’autore deve perdersi integralmente e naufragare nel

---

<sup>173</sup> VIRILIO, Paul. Marea Negra. In: *La inseguridad del territorio*. Eduardo Oscar Bisso (trad.). Buenos Aires: La marca, 2006.

<sup>174</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz: l’archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri, 2005, p. 112.

<sup>175</sup> ANTELO, Raúl. *A linguagem da voz*. Jornal do Brasil. Caderno Idéias, São Paulo, p. 3, 2005.

mormorio anônimo”<sup>176</sup>. O murmúrio anônimo é identificado por Agamben n’A *Vida dos Homens Infames*, onde perceberá no autor um gesto, um ato de profanação que já não quer uma propriedade senão a desapropriação do sujeito, o apagamento da função autor. Com sua carga anônima e singular Agamben encontra na dessubjetivação novas possibilidades de vida, ao passo em que o sujeito deixa de ser sujeito e passa a habitar uma zona indiscernível. A dessubjetivação é o lugar do Bloom: “i nuovi soggetti anonimi, le singolarità qualunque, svuotate, pronte a tutto, che possono diffondersi ovunque, ma restando inafferrabili, senza identità, ma redentificabili in qualsiasi momento”<sup>177</sup>.

O testemunho é uma montagem por rastros e indícios, que Didi-Huberman faz através das fotografias de Auschwitz: “testimonio de una época implosible de reconstruir como imagen total”<sup>178</sup>. Didi-Huberman nos diz, em sintonia com Agamben, que o testemunho não pode ser absorvido em uma totalidade, isto seria acreditar em *uma* verdade, por isso ele aparece como fragmento de um “filme perdido”, ao qual devemos restituir potência para que a história possa ser colecionada de outro modo, anacronicamente. O presente só pode ser montado quando voltamos os olhos para o passado. Se entendermos o enraizamento de Ferréz como uma tentativa de montar a história anacronicamente, notamos como a zona cinza (presente na relação que mantém com a violência) reaparece como a zona da ética que exige ser pensada, que irá recorrer sintomaticamente ao nazismo para explicar o presente.

Após os ataques do PCC em São Paulo, Ferréz lança um livro de contos: *Ninguém é inocente em São Paulo*. O autor entendeu que só era possível escrever em fragmentos recolhidos das ruínas de uma cidade lacerada: “trechos de vida que catei, trapos de sentimentos que juntei, fragmentos de risos que roubei, estão todos aí”<sup>179</sup>. Ao contrário do que aconteceu na época da caçada a Cara de Cavalo (o assassino do policial Le Cocq) – quando todos os policiais reivindicaram a autoria do crime –, em São Paulo, as “toucas ninjas” cobriam os rostos dos policiais, que usavam camisetas com a caveira do esquadrão da morte (*Scuderie Detetive Le Cocq*), garantindo não reconhecimento dos autores dos crimes que vinham acontecendo. Anônimos matavam anônimos, deu-se por

---

<sup>176</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz*, p. 136.

<sup>177</sup> AGAMBEN, Giorgio. Una biopolítica minore. In: PERTICARI, Paolo (Org). *Biopolítica Minore*. Roma: Manifestolibri, 2003, p. 198.

<sup>178</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Mariana Miracle (trad.). Barcelona: Paidós, 2004, p. 248.

<sup>179</sup> FERRÉZ. *Ninguém é inocente em São Paulo*, p. 10.



encerrada a era do grande bandido<sup>180</sup>. Ferréz compreendeu bem a zona cinzenta em que ainda vivemos quando disse que *Ninguém é Inocente em São Paulo*:

Calça jeans, camiseta branca, o logo [a logomarca] do lado esquerdo do peito.  
Desci, só percebi que andava em fila vários metros à frente.  
Alguns paravam para ir ao banheiro, questão de segundos, depois retornavam aos seus lugares, não antes de agradecer por alguém ter guardado a fila.  
Outros tomavam café, um atrás do outro.  
Problema com filho, problema com aluguel, problema por ter muito problema.  
Eu tentava olhar diretamente para os olhos, os que não tinham a cabeça muito baixa, não tinham globos oculares.  
Cheguei a um dos veículos.  
Estranhei quando ninguém colocou a mão no meu ombro, os organizadores estavam ficando relaxados.  
A fila se formou rapidamente, eu era o primeiro.  
Alguém notou o início da desorganização e tentou se aproveitar quando a porta se abriu.  
Um dos organizadores o agarrou pelo ombro e o jogou para longe.  
Nesse momento todos começaram a rir.  
Talvez a câmara de gás, talvez valas comuns.  
Olhei para trás e vi que não parecia judeu, tentei ver o que pensava, mas estava fechado.  
Comecei a duvidar do destino, saí da fila. Sendo visto pela organização com desconfiança, fui para a parte dianteira, alguém estava bem colado comigo.  
Olhei o letreiro, o destino era o mesmo.  
Gente que ia cedo, gente que vinha tarde.  
Gente que ia cedo, gente que vinha tarde.  
Gente que ia cedo, gente que vinha tarde.  
Voltei à fila, alguém me puxou, estava cortando, esqueci de avisar que ia voltar.  
Final da fila, tanto faz, sentado ou em pé, o gás é para todos mesmo.  
Há anos era infectado em casa, compre mais, compre mais, supere seu adversário.  
Alguns sacavam máquinas do bolso, falavam com elas, escutavam elas.  
O piloto chegou, fomos andando vagarosamente. Uma mulher com uma criança no colo chegou no início da fila, o organizador deixou ela entrar, lá atrás alguém gritou que na hora de gozar ninguém chamava gente, concordei, embora não conseguisse demonstrar.  
Não diga o que passa pela sua cabeça, uma idéia vale muita coisa, você é por você, não confie em ninguém, a única certeza é a dúvida.  
Finalmente estamos sentados, um ao lado do outro, um atrás do outro.

---

<sup>180</sup> Zizek sugere a questão do anonimato para anunciar a era da nova guerra “paranóica em que a principal tarefa será identificar o inimigo e suas armas. Nessa nova guerra os agentes vão cada vez menos assumir publicamente seus atos: não somente os próprios ‘terroristas’ (...) as medidas ‘antiterroristas’ do Estado também são ocultas por um manto de segredo”. Badiou em sintonia com a afirmação de Zizek, nos diz que “los criminales nominales son sucedidos por criminales tan anónimos como lo son las sociedad por acciones”.

Nem todos eram judeus, Meu Deus, ninguém era judeu, desci sob a mira do motorista, olhei o letreiro novamente e então percebi, tive um pensamento, fechei os olhos para não deixar ele crescer, é algo muito perigoso, sabe? Pensar.  
O destino do ônibus era o Terminal Bandeira<sup>181</sup>.

Este corpo, que pensa na fila que não sabemos se é de um terminal de ônibus ou de um campo de concentração, é um corpo exausto e anestesiado. Um corpo que não agüenta mais “o sistema de martírio e narcose [que] primeiro o cristianismo e a medicina em seguida, elaboraram para lidar com a dor, um na seqüência e no rastro do outro: culpabilização e patologização do sofrimento, insensibilização e negação do corpo”<sup>182</sup>. É o corpo do *muçulmano*: o limiar entre o homem e o não homem. Limiar que encontramos em outro conto de Ferréz, *Rastejar* que nos descreve um homem (?) que tem constantemente uma sensação de *dejà-vu* (uma recordação do presente): (“quando saiu do chuveiro, girou a chave lentamente até o final, pegou a toalha e começou a se secar. Porque estava na sala sentado e via tudo novamente? Porque relembra a cada passo?”), a qual se conjuga com uma estratégia de esquecimento (“procurava há tempos não olhar para as coisas”). O personagem questiona-se: “porque não conseguia parar de lembrar?”<sup>183</sup>. Neste paradoxo da memória onde esquecimento e lembrança se articulam, nesta zona indiscernível que nos apresenta o limiar do humano e não-humano, é neste instante que o *homem* passa a *rastejar*: “pegou o livro, abriu no capítulo exato em que tinha parado, as penas começaram a se mexer (..) se juntaram, de sua barriga saiu um líquido viscoso, passo a passo, a bermuda caiu como se estivesse somente numa perna, começou a sentir dores, o quarto estava todo quieto, ele prestava muita atenção nos ruídos, e não tinha nenhum, só os ossos estalavam agora (...) Começou a deslizar, no início com dificuldade, depois com mais desenvoltura (...) chegou a cozinha entrou no banheiro e fez a cauda ficar firme, ficou ereto, assim, conseguiu acender a luz, sentou no vaso, abriu o livro e começou a ler”<sup>184</sup>. Este limiar entre homem e não-homem que aparece após as catástrofes em São Paulo, a experiência limite onde todos são suspeitos, muçulmanos, é o lugar que nos exige uma resposta ética.

<sup>181</sup> FERRÉZ. Terminal (Nazismo). In: *Ninguém é inocente em São Paulo*, p. 89-91.

<sup>182</sup> PELBART, Peter. O corpo informe. In: GREINER, Christine; AMORIN, Claudia (Orgs). *Leituras do Corpo*. São Paulo: Annablume, 2003. p. 72.

<sup>183</sup> FERRÉZ. Rastejar. In: *Ninguém é inocente em São Paulo*, p. 38

<sup>184</sup> FERRÉZ, *Capão Pecado*, p. 38-19.

*Capão Pecado* tem uma estrutura peculiar: as cinco partes em que o livro é dividido são inauguradas com testemunhos de moradores da periferia. Neles encontramos inúmeras referências à guerra e à violência, mas juntamos duas que falam de Capão Redondo, bairro que inspira o livro, como um campo: “um lugar onde você pode perder a vida num piscar de olhos”<sup>185</sup>, “mais pra campo de extermínio do que pra casa”<sup>186</sup>; onde é preciso justificar a própria sobrevivência, o que, nos diz Agamben, “non è facile, tanto menos nel campo”<sup>187</sup>. Poderíamos dizer que este é um lugar onde aparece a vergonha de ser homem.

A partir da afirmação de Primo Levi, Deleuze explica que a vergonha de ser homem não significa que somos todos iguais; ela aponta para duas perguntas cruciais, que alcançam a esfera da ética: “Como alguns homens puderam fazer isso, alguns homens, que não eu, puderam fazer isso?” E a segunda: “Como eu compactuei?” Esta compactuação a que Deleuze se refere tornou-se mais imperceptível e forte na medida em que consideramos a sociedade de controle, na qual os muros das instituições caíram e as fronteiras se esfumaram. Em seu *Abecedário* Deleuze trata do tema da vergonha de ser homem na letra R de resistência. Esta vergonha de ser homem, explica Deleuze, não significa que todos sejam culpados ou assassinos – não significa atribuir uma autoria ao crime; na verdade, esta vergonha atravessa a função criadora da arte, a saber, “libertar uma vida potente”. Todo esforço do controle se centra na obstinada negação da exposição de uma catástrofe coletiva, estamos em um individualismo capitalista muito bem armado: “não estamos mais diante do par massa-indivíduo. Os indivíduos tornam-se ‘dividuais’, divisíveis, e as massas tornam-se amostras, dados, mercados ou bancos”<sup>188</sup>; os portões dos campos se estenderam para a Terra inteira. Acontecimentos que não vemos ou que acompanhamos na sua forma estatística deixam de nos implicar, passam a funcionar dentro da lógica da culpa cristã. Deslizantes como anéis de serpente, que nos compromete na medida em que compactuamos, são esses números, ou melhor, essas inumeráveis vítimas que nos fazem ter vergonha de ser homem. É neste sentido que Agamben nos propõe interromper a partida de futebol jogada entre os oficiais da SS e os internos dos campos de concentração, que aparecia como uma breve suspensão do horror; partida que não cessa de retornar e da qual somos espectadores: naturalizamos e

---

<sup>185</sup> Idem, p. 69.

<sup>186</sup> Idem, p. 130.

<sup>187</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz*, p. 13

<sup>188</sup> DELEUZE, Gilles. Post Scriptum sobre a sociedade do controle. In: *Conversações: 1972-1990*. Peter Pal Pelbart (Trad). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 221.

consentimos o horror, e nesta compactuação é que está a vergonha: “Ma anche la nostra vergogna di noi che non abbiamo conosciuto i campi e che pure assistiamo, non si sa come, a quella partita, che si ripete in ogni partita dei nostri stadi, in ogni trasmissione televisiva, in ogni quotidiana normalità”. Pará-las torna-se urgente: “Se non riusciremo a capire quella partita, a farla cessare, non ci sarà speranza”<sup>189</sup>.

É a esta ebulição de sentimentos complexos e paradoxais que Deleuze atribui a liberação da vida feita pelo artista, vida que o homem não cessa de aprisionar e de matar. Nossa tarefa passa a ser criar, seja na arte, na filosofia, na língua. Uma vez que assumimos que criar é diferir, ou seja, produzir singularidades, a criação passa a ser a única forma que temos de resistir ao presente. Forma que se concentra na libertação da potência da vida, das possibilidades de ser. Esta libertação não quer dizer que o artista, o filósofo se torne sujeito, é exatamente na sua despersonalização que ele poderá resistir. É a subjetivação que aprisiona as vidas potentes, é dar a elas um nome, um lugar para o que já não tem mais lugar.

No terrorismo literário de Ferréz também podemos encontrar uma despersonalização que aparece na acefalia. Blanchot nos diz que, ao falar do terrorismo em *A Parte do Fogo*, nos diz que o terror “não vem da morte que dão, mas da morte que se dão. Carregam os vestígios dela, pensam e decidem com a morte sobre seus ombros, e por isso seus pensamentos são frios, implacáveis, eles têm a liberdade de uma cabeça cortada”<sup>190</sup>. Se podemos pensar com Blanchot, e também com Bataille, em uma sorte de liberdade na acefalia, devemos pensá-la com o processo de dessubjetivação de que estávamos falando. Encontramos na literatura marginal esta situação no rosto que em *Cidade de Deus* sempre aparece ocultado, pois os bandidos não podem mostrá-lo com receio de um retrato falado: “Poderia ir somente ao enterro já que tinha perdido o velório, mas não arriscou, porque não sabia se tinha matado o português com as coronhadas que lhe dera e os empregados da lanchonete viram bem o seu rosto. Tinha medo do retrato falado”. Ou ainda o “meio rosto” nas quinas das esquinas, no meio de uma troca de tiros ou de uma fuga. Este rosto nunca revelado pode ser lido como uma forma de escapar das máquinas abstratas de rostidade, das quais nos falam Deleuze e Guattari. Não seria esta uma forma de garantir o anonimato a estes homens infames? Uma forma impessoal de ser? Deleuze e Guattari nos explicam que o que conta no rosto

---

<sup>189</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz*, p. 24.

<sup>190</sup> BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: *A parte do fogo*. Ana Maria Scherer (trad.). Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 308.

“não é a individualidade do rosto, mas a eficácia da cifração que ele permite operar”. A máquina abstrata de rostidade traça perfis, captura os rostos para assim formar tipos: “dado um rosto concreto, a máquina julga se ele passa ou não passa (...) de qualquer modo, você foi reconhecido, a máquina abstrata inscreveu você no conjunto de seu quadriculado”<sup>191</sup>. Não é mero acaso que as tentativas de inclusão passem pelo rosto, no caso explícito de Maria Rita Kehl, no desejo de “incluir a cara deles”<sup>192</sup>.

Não se trata então de restituir um rosto ao autor: o terrorismo quer a decapitação da ordem, da autoridade. Isso explica a recorrência na literatura marginal (e também no hip-hop) da expressão *mano*, que é utilizada para designar um amigo, um vizinho e serve para destacar uma relação de irmãos, não de uma família hierárquica, ao contrário, evidencia a ausência de um pai. Ao analisar esta questão, Kehl situa mais uma vez os *Racionais* em uma ordem social; embora tenha precisão na sua análise dos pais brutais que dominam o Brasil, mostra uma crença muito ingênua ao apostar na figura da lei justa como instauradora da ordem. Vejamos: “É obvio que a orfandade simbólica produziu não uma ausência de figuras paternas, mas um excesso de pais *reais*, abusados, arbitrários e brutais como o ‘pai da horda primitiva’ do mito freudiano. O que falta à sociedade brasileira não é mais um *painho* mandão e pseudoprotetor (vide Antônio Carlos Magalhães e Getúlio Vargas, por exemplo), mas uma *fratria* forte, que confie em si mesma, capaz de suplantar o poder do ‘pai da horda’ e erigir um pai simbólico, na forma de uma lei justa, que contemple as necessidades de todos e não a voracidade de alguns”<sup>193</sup>. Se vemos na fratria uma possibilidade de depor o direito, não convém supor que a lei viria restabelecer uma ordem, ou supô-la justa (não seria este um dos grandes paradoxos do direito?).

Esta falta do pai anuncia também que já não há mais crença em um herói (os pais mandões), em uma verdade (lei), indica o fim das certezas ou para adotarmos uma vertente batailliana, é o sacrifício da cabeça, o sacrifício da razão. Erigir um pai seria retornar a um princípio comunitário homogêneo, normalizador e de comunhão.

É na destituição da figura paterna, desta autoridade, que Deleuze propõe uma comunidade fraterna “que se constrói sobre as ruínas da função paterna, [e] supõe a dissolução de toda imagem de pai, segundo uma linha autônoma de aliança de

---

<sup>191</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik (trad.). São Paulo: ed. 34, 1996.

<sup>192</sup> Esta estratégia de esconder o rosto deixa, porém, de existir quando os bandidos começam a ter um deslumbramento com a aparição dos nomes e, posteriormente, dos rostos nas páginas de jornal revelando novamente a criação dos laços e reforçando a apreensão do rosto no mundo do espetáculo.

<sup>193</sup> KEHL, Maria Rita. *A Fratria Órfã*, p. 1076.

vizinhança que faz da mulher uma irmã, do outro homem um irmão”<sup>194</sup>. É em *Bartleby*, o escritor do conto de Melville, símbolo da inoperância paterna, que Deleuze vislumbra esta comunidade. *Bartleby* é uma “potente figura solitária que extravasa qualquer forma explicável: lança flamejantes dardos-traços de expressão que indicam uma teimosia de um pensamento sem imagem, de uma questão sem resposta, de uma lógica extrema e sem racionalidade”, figura que conserva a sua potência de não querer. Será que o mundo consegue suportar dois *Bartlebys*? Deleuze nos responde que essa possibilidade só pode ser visualizada quando conseguirmos criar uma comunidade para que os dois *mantenham-se juntos*. E esta comunidade só pode ser fundada sob o signo da orfandade: “se a humanidade pode ser salva e os originais reconciliados, é somente na dissolução, na decomposição da função paterna”<sup>195</sup>. Uma comunidade onde o que vale é a “confiança”, não a confiança em um pai ou na lei, mas “uma crença neles mesmos, no mundo e no devir. *Bartleby*, o celibatário, tem de empreender sua viagem e encontrar a sua irmã, com a qual consumirá o biscoito de gengibre, a nova hóstia”. Deleuze argumenta que *Bartleby* pedia um pouco de confiança para o advogado, narrador do conto, que lhe respondia com todas as máscaras da função paterna, com filantropia e caridade (e com a lei, afinal *Bartleby* é levado para a prisão por uma “perturbação da ordem pública”, leia-se sua permanência no corredor do prédio). O filósofo desenha, então, “um muro de pedras livres, não cimentadas”<sup>196</sup> em uma “coleção de pedras”, poderíamos dizer, onde cada elemento vale por si mesmo e, no entanto, mantêm-se em contato com os demais: isolados e flutuantes, ilhas e entre-ilhas. Na comunidade dos irmãos não temos uma junção cimentada, uma fusão, mas sim, um contato que se explica na forma de uma *existência exilada* que Jean-Luc Nancy nos propõe:

una relación con los otros que no es ni la interioridad y la propiedad de algo ‘común’ (comunidad, comunión), ni la exterioridad de la multitud o de la masa, y del osario, sino ‘junto a’ (con, *apud hoc*), la proximidad que es alejamiento porque esta ‘en lo más acerca de’ y, por consiguiente, en un aparte o un apartamiento, el mismo de del tacto: ‘ser con’ o tocar los otros, no confundirse; tocar, pues, a través de una distancia. Ni todos ‘juntos’, ni todos dispersados, sino unos ‘con’ los otros, encontrado a la vez en ese ‘con’ el exilio y el asilo de su ‘ser en común’<sup>197</sup>.

<sup>194</sup> DELEUZE, *Bartleby, ou a fórmula*. In: *Crítica e Clínica*. Peter Pal Pelbart (Trad). São Paulo: Editora 34, 1997, p. 91.

<sup>195</sup> DELEUZE, *Bartleby, ou a fórmula*, p. 97

<sup>196</sup> DELEUZE, *Bartleby, ou a fórmula*, p. 96.

<sup>197</sup> NANCY, Jean-Luc. *La existência exilada*. In: *Archipelago* 26-27, Barcelona, inverno 1996, p. 39.

Deleuze e Nancy estão falando de uma comunidade dos que não têm comunidade, de uma comunidade inoperante. Rancière, em “Deleuze e a literatura”, resgata este desejo de formação de uma comunidade fraternal que será “conquistada no combate com a comunidade paternal” onde a morte do pai é revertida em potência. Para este combate podemos formular duas leituras: a primeira é que ele se dá com a humanidade e contra o Estado; a segunda é que este combate, ainda de acordo com Rancière, aparece na forma de potência que uma língua menor cria, abolindo principalmente o sistema de representação vinculado à comunidade paternal. Ou seja, a potência da comunidade que vem está justamente no fato de ela ter se desprendido de qualquer forma de identificação que possa promover uma apropriação estatal, está justamente nesta ausência de pai, nesta comunidade de irmão que se sabem singulares, quaisquer. Ferréz, terrorista literário, vai arrancar a cabeça da língua, em um confronto marcado entre “letra e lei”<sup>198</sup>.

---

<sup>198</sup> CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. Violência: a dita, a desdita. In.: Z Cultural – Revista eletrônica do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro, nº 3, agosto de 2007. Disponível em: [www.ufrj.br/pacc/z](http://www.ufrj.br/pacc/z)

## Metamorfose da língua

Barthes afirma que a língua é uma questão política, de uma política fascista. Ela é também caracterizada pela sua infinitude e por seu caráter enigmático e seu campo ideológico mais vasto, seria para Barthes, a literatura. Pensar a língua e suas formas de apropriação passa a ser, em tal contexto, uma tarefa política. Nesta babel periférica encontramos uma superposição de línguas e de excessos: uma máquina de guerra, “uma linguagem que se elabora no próprio movimento da práxis política”<sup>199</sup>. Agamben diz que para constituirmos a nova experiência política é preciso fazer “l’estrema espropriazione del linguaggio attuata dallo Stato spettacolare”<sup>200</sup>. Esta (des)operação só é possível no Texto “cuja produção é soberanamente livre, na medida em que ela não respeita o Todo (a Lei) da linguagem”<sup>201</sup>. Partindo destas considerações tentaremos demonstrar como a literatura marginal (como definida por Ferréz) pode ser vista como uma literatura menor, segundo as proposições de Deleuze e Guattari.

Hélio Oiticica escreveu que o mais importante para combater os meios repressivos é a criação de uma nova linguagem. Disse também que era mais provável que ela surgisse nas “classes mais humildes” onde o samba, as festas, o candomblé e a macumba já tinham rompido com as regras sociais convencionais, “para não falar em outras manifestações de ordem mais complexa, como por exemplo, a expressividade individual na linguagem”. Hélio prossegue em um rechaço contundente do que poderíamos chamar de língua maior: “Enquanto um culto, socialmente evoluído segundo dizem por aí, está fechado na sua expressividade fala sempre a mesma coisa estereotipada, vemos nas camadas populares menos favorecidas o desabrochar constate da expressividade na linguagem. Isso a meu ver, é o sinal mais promissor de uma liberdade futura”<sup>202</sup>. Não por acaso a força desta expressividade desponta em um autor que reclama o título de marginal para a sua literatura.

A literatura menor se efetiva em um novo uso, ou em uma profanação, da língua maior, leia-se: estatal, dominante, nacional, etc. Funda-se em um exílio da língua: problema das minorias e dos imigrados - diz Deleuze - mas não só deles “problema para

---

<sup>199</sup> BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Mário Laranjeira (trad). 2º ed., São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 134.

<sup>200</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Mezzi senza fine: note sulla política*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996, p. 91.

<sup>201</sup> BARTHES, Roland. *O rumor da língua*, p. 137.

<sup>202</sup> OITICICA, Hélio. *A busca do supra-sensorial*. Programa HO.



todos nós: como arrancar de uma própria língua uma literatura menor?”. Isto é o que tentarei esboçar com a literatura marginal. Ao ler alguns romances marginais nos deparamos com uma outra língua, composta de agramaticalidades, de gírias, de variações que a colocam em um estrangeirismo dentro da nossa própria língua, como podemos ver em alguns exemplos nos romances: *Cidade de Deus*: “Cumpádi, a Cidade de Deus ta inframada! Os homi ta de butuca na área, morou, meu irmão? Final de ano tá aí... Eles tão tudo de cacau também, meu cumpadi! Vamo esperar o Ano-Novo passar, sabe qualé?”<sup>203</sup>; *Manual Prático do Ódio*: “Então meu irmão, chega mais/Pra que os tiro, truta, ta ficando louco?/Né nessas não, a gente nunca teve desentendimento, só que o barato ta ficando louco ó!/O que pega? .../Pega nada não, jão! O barato é pessoal, parei por aí, o barato agora é dinheiro/Então se o barato é dinheiro, não quero mais ver maluco falando água de você”<sup>204</sup>. Mas não só na língua, vemos na literatura marginal uma possível leitura da literatura menor porque ela fala por um povo por vir.

Através da escavação dentro da própria língua, ou seja, procurando o informe da forma, a literatura marginal abre um jogo entre excesso e exceção. Excesso que na linguagem pode ser considerado uma violência à gramática culta ou, como excesso batailliano, uma tentativa de quebrar uma relação de poder. Deleuze e Guattari acreditavam que as regras gramaticais, antes de serem marcadores sintáticos, são dispositivos de poder; e baseando-se neste argumento afirmaram que “formar frases gramaticamente corretas é, para o indivíduo normal a condição prévia para qualquer submissão às leis sociais. Ninguém pode ignorar a gramaticalidade; aqueles que a ignoram pertencem a instituições especiais”<sup>205</sup>. São estas instituições especiais que abrigam os seres originais, como *Bartleby*: sem nenhuma particularidade os seres originais são os que vivem em uma teimosia que mantém “ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera”<sup>206</sup>. Porém, a variação da língua deve ser constate, como uma língua sempre em formação, nunca um fechamento em uma forma, mas sempre deformando a forma, com os movimentos que não permitam que a língua se aproprie de suas características, não seja uma identidade: “Há uma figuração universal da consciência minoritária, como devir de todo mundo, é esse devir que é criação. (...) Essa

---

<sup>203</sup> LINS, Paulo. *Cidade de Deus*, p.43.

<sup>204</sup> FERRÉZ. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 67.

<sup>205</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. v. 2. Ana Lucia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão (Trad.). São Paulo: ed. 34, 1995, p. 46.

<sup>206</sup> BARTHES, Roland. *Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França*. Leyla Perrone-Moisés (Trad.). São Paulo: Cultrix, 2004, p. 27.

figura é precisamente a variação contínua como uma amplitude que não cessa de transpor, por excesso e por falta, o limiar representativo do padrão majoritário”<sup>207</sup>.

À primeira vista os exemplos citados lembram uma linguagem de gueto, um dialeto, que causa estranhamento, embora seu movimento seja realizado dentro da “língua mãe”; o que leva o marginal a ser um estrangeiro dentro da sua própria língua. Este devir-outro da língua é o que funda a diferença e desestabiliza os mecanismos de poder, na medida em que cria a possibilidade de um estranhamento tão grande a ponto da não-compreensão: “falo a mesma língua que você e, no entanto, sequer compreendo uma palavra do que você diz”. Por isso Deleuze e Guattari viram nos autores menores uma força que os torna, finalmente, os únicos grandes: sua tarefa é árdua e exige um movimento constante. Eles têm “que conquistar sua própria língua, isto é, chegar a esta sobriedade no uso da língua maior, para colocá-la em estado de variação contínua”<sup>208</sup>. Sua pretensão não é se tornar dominante, tanto a língua, quanto o autor, não querem se tornar maiores: “Uma literatura menor não é de uma língua menor, mas sim o que uma minoria faz com uma língua maior”<sup>209</sup>. Este é o movimento de acúmulo: é preciso conhecer a língua maior, não para transgredi-la, mas para se apropriar dos seus dispositivos. Só assim poderemos prosseguir com o dispêndio, o excesso, a inoperância, ou seja, poderemos dar a ela um novo uso.

A língua menor também é chamada de língua pobre, com esgotamento da forma, caracterizada por gostar de sobrecarga e de paráfrase. É justamente neste hiato da forma que se instala “um vazio ou uma elipse [que] faz com que se contorne uma constante sem se engajar nela, ou que se aborde por baixo ou por cima, sem nela se instalar. Essa sobrecarga não é uma figura retórica, uma metáfora ou estrutura simbólica, é uma paráfrase movente que testemunha a presença não-localizada de um discurso indireto no interior de qualquer enunciado”<sup>210</sup>. O vazio, o não engajamento significa que não existe a vontade dessa língua se tornar maior ou hegemônica: ela está mais perto do querer-viver, “a deriva para longe da arrogância”<sup>211</sup>, do que do querer-agarrar: “rica ou pobre uma literatura qualquer implica sempre em uma desterritorialização da boca, da língua e dos dentes”<sup>212</sup>. É função da literatura inventar um povo que só vai encontrar expressão

---

<sup>207</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*, v. 2, p. 53.

<sup>208</sup> Idem, p. 51.

<sup>209</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Julio Castañon Guimarães (trad). Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 35.

<sup>210</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*, v. 2, p. 50.

<sup>211</sup> BARTHES, Roland. *O neutro*. Ivone Castilho Benedetti (trad). São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 32.

<sup>212</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*, p. 30.

no autor ou através dele; no entanto, esta enunciação coletiva de um povo menor não significa que ele está sendo “chamado a dominar o mundo”, é, ao contrário, “um povo menor, externamente menor, tomado por um devir-revolucionário” que talvez só “exista nos átomos do escritor, povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir sempre inacabado”<sup>213</sup>.

A literatura marginal cumpre assim a primeira característica delineada por Deleuze e Guattari para a formação de uma literatura menor. A segunda diz respeito ao seu conteúdo: tudo nela é político, seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja ligado à política. Nesta característica a questão das minorias é definitiva, neste caso, das periferias. É interessante observar que Ferréz mencione que “um exemplo para se guardar é o de Kafka, a crítica convencionou que aquela era uma literatura menor. Ou seja, literatura feita pela minoria dos judeus em Praga, numa língua maior o Alemão”. Porém Ferréz, com uma fúria que lhe é própria, nega a condição de literatura menor apontando que “Hoje não somos uma literatura menor, nem nos deixamos taxar assim, somos uma literatura maior, feita por maiorias, numa linguagem maior”<sup>214</sup>. Ferréz descarta uma das categorias mais interessantes e políticas que podem ser atribuídas à literatura, sua reivindicação social em muitas vezes supera a política, e neste caso não é diferente. Ferréz está apontando para a aporia da categoria sociológica de “minorias”: as “minorias” no Brasil o são nos espaços de representação (política, cultura, mídia), mas constituem numericamente a maioria da população, revelando o corte de cunho racista que está na base da divisão maioria/minoria. Mas, mesmo refutando o título de menor (que no caso de Deleuze e Guattari não se refere necessariamente às grandezas) Ferréz opõe a linguagem “ao seu caráter opressor” e encontra “os pontos de não-cultura e de subdesenvolvimento”, na zona lingüística “de terceiro mundo por onde uma língua escapa”<sup>215</sup>.

A terceira e última característica, “cumprida” pelo desejo de Ferréz de remontar a História, é que tudo adquire um valor coletivo: é na literatura menor que o povo por vir pode encontrar sua expressão. Ela guarda um devir-povo que “é interior ao pensador, porque é um ‘devir-povo’, na medida em que o pensador é interior ao povo, como devir não menos ilimitado. O artista ou filósofo são bem incapazes de criar um povo, só

---

<sup>213</sup> DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida, p. 14.

<sup>214</sup> FERRÉZ. *Terrorismo Literário*.

<sup>215</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*, p. 41-42.

podem invocá-lo, com todas as suas forças”<sup>216</sup>. A literatura marginal preserva a possibilidade de conjugar e conectar seus elementos para inventar um devir específico autônomo, imprevisto. Nas palavras de Barthes: um deslocamento que permite ao escritor “transportar-se para onde não se é esperado”<sup>217</sup>.

Karl Erik Schollhammer em um artigo esclarecedor sobre as práticas de uma língua menor observa que

é claro que o interesse que o conceito de uma literatura ‘menor’ desperta hoje é motivado pela possibilidade que este oferece de retomar a questão política na literatura de uma maneira que simultaneamente evita recair nas armadilhas de uma literatura engajada à moda dos anos sessenta e setenta e preserva a insistência da literatura como realidade social. Neste sentido, a questão política se apresenta como o lado ‘realista’ da literatura, não por descrever a realidade de maneira realisticamente verossímil e engajada, mas por ser ela mesma uma realidade que intervém nas práticas da sociedade<sup>218</sup>.

A literatura menor, portanto, não é um relato da realidade, mas uma realidade enquanto agenciamento coletivo, uma linguagem formada no movimento como uma multiplicidade que constrói: ela existe “apenas como potências diabólicas futuras ou como forças revolucionárias a serem construídas”<sup>219</sup>. O que não quer dizer que ela tenha uma forma: “o devir não é alcançar uma forma”. A estética de Deleuze e Guattari propõe uma luta entre força e forma, um espaço liso em constante tensão com o espaço estriado. É a fuga do figurativo, da representação do espaço estriado, de uma linha que modela um contorno, e, portanto, preconiza uma forma para dar vazão às linhas de força do espaço liso, que ao contrário da representativa, “nada delimita, que já não cerca contorno algum, que já não vai de um ponto a outro, mas que passa entre os pontos, que não pára de declinar da horizontal e da vertical, de desviar da diagonal mudando constantemente de direção – esta linha mutante sem fora nem dentro, sem forma nem fundo, sem começo nem fim, tão viva quanto uma variação contínua, é verdadeiramente uma linha abstrata, e descreve um espaço liso”<sup>220</sup>. O espaço estriado guarda secretamente alguns espaços lisos; é a nossa apropriação do estriado que abre a

---

<sup>216</sup> DELEUZE e GUATTARI. *O que é filosofia?* Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz (trad.). Rio de Janeiro: ed. 34, 1992, p. 142.

<sup>217</sup> BARTHES, Roland. *Aula*, p. 27.

<sup>218</sup> SCHOLLHAMMER, Karl Eric. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre Deleuze e Guattari. In: Revista Ipotesi. v. 5,n.1. Juiz de Fora: UFJF, jul-dez 2001, p. 60.

<sup>219</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*, p. 28.

<sup>220</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Paltôs*, v. 5, p. 210.

possibilidade de transformá-lo em espaços lisos nos quais “a luta muda, se desloca”, no qual depomos a forma para instituir o informe e não impor uma nova forma, é a instituição do heterogêneo em detrimento do homogêneo. Os autores vêem nas porções (*fragmentos*) do espaço de Rieman o espaço liso por excelência:

Os espaços de Riemann são desprovidos de qualquer espécie de homogeneidade. Cada um deles é caracterizado pela forma da expressão que define o quadrado da existência entre dois pontos infinitamente próximos. Disso resulta que dois observadores vizinhos podem referir, num espaço de Riemann, os pontos que estão em sua vizinhança imediata, mas não podem, sem uma nova convenção, situar-se um em relação ao outro. Cada vizinhança é, pois, como uma pequena porção de espaço euclidiano, mas a ligação de uma vizinhança à vizinhança seguinte não está definida e pode ser feita de uma infinidade de maneiras. O espaço de Riemann mais geral apresenta-se, assim, como uma coleção amorfa de porções justapostas, que não estão atadas umas às outras<sup>221</sup>.

O espaço de Rieman possibilita o contato sem absorção, sem identificação. Nele “cada uno toca al otro sin pasar a ser él”<sup>222</sup>, como um muro de pedras livres. Rancière nos explica que a potência antiga da representação se referia a uma organização, a uma ordenação do informe. A nova potência da literatura “é apreendida, inversamente, no ponto em que o espírito se desorganiza, em que seu mundo racha, em que o pensamento explode em átomos que experimentam sua unidade em átomos de matéria”<sup>223</sup>. A nova potência da literatura é a que vem na forma fragmentada em um movimento que depõe a forma, é a possibilidade de livre criação no interior da língua, um devir: “A literatura está antes ao lado do informe, ou do inacabamento”<sup>224</sup>. Bataille, em um trecho do verbete “informe” do dicionário crítico elaborado por ele e por Michel Leiris, diz que “afirmar que el universo no se asemeja a nada y que solo es informe significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo”<sup>225</sup>. O informe assinala a passagem do sentido para o não sentido, atua como um caráter destrutivo: “ele se movimenta entre

---

<sup>221</sup> Idem, p. 194.

<sup>222</sup> NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Jorge Manuel Casas (trad.). Buenos Aires: La Marca, 2003, p. 129

<sup>223</sup> RANCIÈRE, Jacques. Deleuze e a literatura. In: *Matraga*, n.12. Ana Lucia Oliveira (trad.), ag-dez 1999.

<sup>224</sup> DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida, p. 11

<sup>225</sup> BATAILLE, Georges. *La conjuración sagrada: ensayos 1929 – 1939*. Silvio Matón (trad.), Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003, p. 55.

conceitos e sistemas, destruindo-os, mas nunca os reduzindo a algo perfeitamente claro, nada”<sup>226</sup>. O informe sempre deixa resíduos.

Com a língua menor, a literatura marginal abre a possibilidade de escapar das manobras de reapropriação dos efeitos colaterais. A criação da língua nos ajuda a pensar as novas categorias do pensamento político - comunidade inoperante, singularidade qualquer, povo por vir – que nos desvinculam dos dispositivos da identificação e da unificação (falamos todos a mesma língua) e que só serão possíveis, como explica Agamben, se “articolare il luogo, il modo e il senso di questa esperienza dell’evento di linguaggio come uso libero del comune e come sfera dei mezzi puri”<sup>227</sup>. Não deixar a língua entrar no museu, nem permanecer presa em guetos, ou transformada em dialeto, mas expô-la sempre ao contato, como o espaço Riemann, esta é a tarefa a ser cumprida pela literatura marginal; porque precisamos criar uma língua, mas “sob pena de se consumir num academicismo conservador não o faça”<sup>228</sup>, como já alertava Oiticica, pensando nos perigos de uma reterritorialização, uma captura da língua menor.

---

<sup>226</sup> ELKINS, James. Fotografias mais intoleráveis já tiradas. In: GREINER, Christine; AMORIN, Claudia (Orgs). *Leituras do Corpo*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 47.

<sup>227</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Mezzi senza fine*, p. 93.

<sup>228</sup> OITICICA, Hélio. *Brasil Diarréia*, 1970. Programa HO.

## Labirintos: do museu para o mundo

“Aspiro ao grande labirinto”. Domingo, dia 15 de janeiro de 1961, Hélio Oiticica anota esta frase singular e solitária em folhas que pareciam formar uma espécie de diário, já anunciando os caminhos que sua arte tomaria. Poucos dias depois anota uma definição de sublime de Goethe que expressa sua inquietude em relação à inapreensibilidade da arte:

Mas o certo é que os sentimentos da juventude e dos povos incultos, com suas indeterminações e suas amplas extensões, são os únicos adequados para o ‘sublime’. A sublimidade, se há de ser despertada por nós por coisas exteriores, tem que ser ‘informes’ ou consistir em formas inapreensíveis, envolvendo-nos em uma grandeza que nos supere... Mas assim como o sublime se produz facilmente no crepúsculo e na noite, que confundem as figuras, assim também se desvanece no dia, que tudo separa e distingue; por isso a cultura aniquila o sentimento do sublime<sup>229</sup>.

Oiticica explica que o que tenta expressar em sua arte é o caráter inapreensível proposto por Goethe, que se aproxima da sua proposta do fim do quadro e que chegará mais tarde as suas proposições onde as sensações corporais, que só podem ser experimentadas, serão privilegiadas.

Mas antes disso, em 1959, inspirado pelo conceito de não-objeto de Ferreira Gullar, Oiticica já vislumbrava uma ruptura na idéia de quadro ao tratar da relação entre cor e tempo que denomina como “cor metafísica”. Segundo ele, esta cor tempo é “essencialmente ativa no sentido de dentro para fora, é temporal por excelência”<sup>230</sup>. Ela constrói a estrutura do que deixa de se chamar quadro e passa a se chamar não-objeto, já que sai da parede para ser lançado ao espaço. Temos aqui uma cor tempo sem moldura, uma cor que se funde à estrutura e assim apresenta uma “forma” inoperando a moldura assim que deixa de ter função “já que foi a estrutura mesma do quadro consumida pela côr”<sup>231</sup>.

Em 1960, Oiticica procura um corpo da cor nas suas experiências realizadas com o octeto vermelho: “são oito peças em vermelho, sendo que o vermelho é o tom geral, desde o mais escuro (mas ainda luminoso) até o quase-laranja (...) cada um é uma

<sup>229</sup> OITICICA, Hélio. *Sem título*, 07/01/1961. Programa HO.

<sup>230</sup> OITICICA, Hélio. *Cor tempo*, 01/12/1959. Projeto HO.

<sup>231</sup> Idem.

unidade separada, completa em si”<sup>232</sup>. Oiticica prossegue dizendo que a cor é a razão de ser da pintura, porém neste projeto ela não é submetida à figura ou à representação da figura, a cor “torna-se temporal cria sua própria estrutura, que a obra passa então a ser o ‘corpo da cor’”<sup>233</sup>. Para Oiticica não é mais possível delimitar a obra em uma moldura, tampouco exigir dela uma posição estática, este corpo da cor mais tarde irá se transformar em cor no corpo com seus parangolés e alçará a temporalidade da cor através dos movimentos da dança: a cor será toque, tocada.

Em fevereiro de 1961 Oiticica escreve sobre o início definitivo da era do fim do quadro, afirmando que “a pintura nunca se aproximou tanto da vida, do ‘sentimento da vida’” e que o mais importante seria buscar a “integração do espaço e do tempo”<sup>234</sup>. Esta integração será percebida pelo artista na arquitetura que vincula a suas maquetes ou projetos labirínticos: “quando realizo maquetes ou projeto de maquetes, labirínticos por excelência, quero que a estrutura arquitetônica recrie e incorpore o espaço real num espaço virtual estético e num tempo que também é estético”. A concretização desses labirintos são seus *Penetráveis* que contam com a presença ativa do espectador<sup>235</sup>; é a partir deles que Oiticica passa a questionar com mais veemência o papel do espectador na obra. Em 1961, preocupado com questões em torno da mobilidade do participante na obra, anota: “A mobilidade vem aqui criar seu sentido completo de universo, criando direções, humores, devaneios em torno da estrutura básica, desenvolvendo aspirações, realizando-se num espaço totalmente virtual, verdadeira aspiração mais alta da arte, que é a realização do espaço e do tempo numa dimensão infinita, não cotidiana, da realidade”<sup>236</sup>. Esta concepção de Hélio é compartilhada por Lygia Clark, e suas posturas

---

<sup>232</sup> OITICICA, Hélio. *Do fim da era do quadro* [atribuído], 16/02/1961. Programa HO.

<sup>233</sup> OITICICA, Hélio. *Sem título*. 05/10/1960. Karl Gerstner escreveu, em sintonia com a proposta de Oiticica, que “a forma é o corpo da cor e a cor é a alma da forma”, em seu livro *Die Formen der Farber* que foi publicado em 1986 (provavelmente sua formulação é posterior a de Hélio Oiticica). Mas é interessante observar que Gerstner conheceu Marcel Duchamp, que irá ser fundamental nas proposições futuras de Oiticica, e teve um livro publicado recentemente sobre o artista plástico: *Marcel Duchamp: Tu m’: Puzzle Upon Puzzle* (2003), que foi lançado pela mesma editora que publicou o livro de Oiticica, *Quasi-Cinemas*, Hatje Cantz Publishers. Infelizmente não foi possível obter mais informações sobre a obra de Gerstner e investigar melhor essas proximidades, pois essas descobertas foram recentes.

<sup>234</sup> OITICICA, Hélio. *Do fim da era do quadro* [atribuído], 16/02/1961. Programa HO.

<sup>235</sup> Os penetráveis foram definidos por Oiticica como obras de caráter puramente estético. O *Projeto Cães de Caça*, por exemplo, era uma espécie de jardim aberto ao público que poderia ser instalado em qualquer lugar da cidade; ele foi planejado como um refúgio para o indivíduo que o frequentasse, pois proporcionaria vivências estéticas. O *Penetrável* “seria algo ‘mágico’, capaz de levar o participante a outro plano que não o do cotidiano”. Era uma proposição que não tinha um caráter utilitário, o que não quer dizer que não deveriam ser usadas, ao contrário. Oiticica radicalizará o uso da arte assim como refutará o museu.

<sup>236</sup> OITICICA, Hélio. *O problema da mobilidade pela participação do espectador na obra*, 28/12/1961. Programa HO. As intuições de Oiticica em relação ao problema do espectador já estão presentes em 1960 quando abordava o tema da cor nas suas maquetes. Disse Oiticica: “Nota-se então que desde o primeiro



em relação ao participante ficam evidentes nas trocas de cartas entre ambos. Oiticica diz à amiga que na participação “é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a cada momento, como uma posse (...) na verdade o artista não pode medir essa participação, já que cada pessoa a vivencia de um modo (...), como se ele, espectador dissesse: ‘quem é você, que me importa que você tenha criado isso ou não, pois eu estou aqui para modificar tudo’”<sup>237</sup>. O apagamento do autor é uma proposta de jogo, no qual o autor e o espectador mantêm-se abertos, se tocam e se singularizam nas experimentações. Clark em resposta à carta de Oiticica sintetiza: “a verdadeira participação é aberta e nunca poderemos saber o que damos ao espectador-autor”<sup>238</sup>. Ambos entendem o autor como Foucault nos propôs, ou seja, como uma função, e o *gesto* do seu deslocamento é o que proporciona, segundo Agamben, uma profanação. A impossibilidade de apreender as experimentações das obras que requerem a participação inoperam a estetização e promovem o uso.

Lendo a cidade como um gesto, Oiticica procurou com seus labirintos explorar e manifestar suas obras consideradas por Haroldo de Campos como “museu vivo”. Walter Benjamin nos dizia que “a cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto”; Hélio Oiticica, em 1961, aspirava ao labirinto: Benjamin e Hélio pensaram a cidade como a constante possibilidade do acaso, de uso e não de contemplação. Ao invés das linhas retas que nos apresentam uma saída de antemão e impedem o contato (basta lembrarmos dos conjuntos habitacionais cujo plano urbanístico privilegiava as linhas retas), Oiticica aspirava às possibilidades de sair e de não sair do labirinto<sup>239</sup>. A linha reta nos previne do contato e do contágio, que só é possível quando há cruzamento – percebemos desse modo que não foi fortuita a experiência de atravessamento de Oiticica na favela, que na sua descontinuidade e na sua transversalidade pode formular proposições profanas.

---

não objeto lançado ao espaço já se manifestava a tendência para uma ‘vivência da cor’, não totalmente contemplativa, nem totalmente orgânica, mas cósmica”. OITICICA, Hélio. *Problemas* [atribuído], 08/11/1960. Programa HO.

<sup>237</sup> OITICICA, Hélio & CLARK, Lygia. *Cartas – 1964-1974*. Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p. 69-70.

<sup>238</sup> Idem, p. 84.

<sup>239</sup> Um bom exemplo, além dos conjuntos habitacionais, da preferência por linhas retas na formação das cidades encontramos em Sérgio Buarque de Holanda, na discussão sobre as áreas de colonização espanhola e portuguesa em *Raízes do Brasil*. O autor entende que a estruturação racional e organizada da cidade castellana – “as ruas não se deixam modelar pela sinuosidade e pelas asperezas do solo; impõem-lhes antes o acento voluntário da linha reta” – é superior à da portuguesa – “Não é mero acaso o que faz com que o primeiro gesto de autonomia ocorrido na colônia, a aclamação de Amador Bueno, se verificasse justamente em São Paulo, terra de pouco contato com Portugal”. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 98; p. 105.

Benjamin dizia que em “um mundo caracterizado por uma rigorosa descontinuidade, o ‘sempre novo’ não é qualquer coisa de velho que permanece, nem algo do passado que volta. Mas uma só e mesma coisa atravessada por inumeráveis intermitências. A intermitência faz que cada olhar se lance no espaço e descubra uma nova constelação”. Renato Gomes chama a atenção para a visualidade na cidade de que trata Benjamin e afirma que o sempre novo vincula-se à metáfora do caleidoscópio<sup>240</sup>. Mas, para além da visualidade, Benjamin nos permite ler neste aparelho óptico, composto por fragmentos, o contato. A formação de novas *constelações* só é possível através do choque entre os fragmentos. É o que podemos notar na vinculação apontada por Didi-Huberman do interesse de Benjamin pelo caleidoscópio com o seu interesse por imagens dialéticas, a saber, imagens onde o passado se *choca* e é interpenetrado pelo presente. Sem perder de vista que o caleidoscópio antes de mais nada é um brinquedo<sup>241</sup>, Didi-Huberman pondera:

Más allá incluso de este montaje anacrónico de cientificismo e magia, característica del siglo en general, Benjamín pudo retener de este *modelo óptico* una lección más profunda todavía. Pues en las configuraciones visuales siempre ‘entrecortadas’ del caleidoscopio, se encuentra una vez más el doble régimen de la imagen, la polirritmia del tiempo, la fecundidad dialéctica. El *material visual* del caleidoscopio – a saber, lo que se coloca en el tubo entre el vidrio pulido y el vidrio interior – pertenece al orden del desecho y de la diseminación: trozos de telas deshilachadas, conchillas minúsculas, baratijas de vidrio trituradas, pero también plumas rotas, toda clase del polvos... El material de esta imagen dialéctica es la materia dispersa, un *desmontaje errático* de la estructura de las cosas<sup>242</sup>.

Didi-Huberman vincula também o interesse de Benjamin pelo caleidoscópio à sua concepção de historiador como trapeiro que cria “la historia con los mismos detritus de la historia”. O trapeiro também tenta desviar o tempo ao recolher os fragmentos abandonados para montar outras coleções. Benjamin se apropria da definição de Baudelaire para descrever o trapeiro:

---

<sup>240</sup> GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

<sup>241</sup> Não é fortuito o interesse de Benjamin por um brinquedo para exprimir a possibilidade de uma reversão no tempo que poderá advir com as propostas das suas teses sobre filosofia da história. Pois está no brinquedo, no jogo – explica Agamben – a possibilidade de uma alteração na concepção de tempo: “o jogo, mesmo que não saibamos ainda como e por que, altera-o [o tempo] e destrói”. AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Destruição da experiência e origem da história. Henrique Burigo (trad.). Belo Horizonte, EdUFMG, 2005. p. 84.

<sup>242</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*, p. 171.

The ragpicker is the most provocative figure of human misery. 'Ragtag' 'Lumpenproletarier' in a double sense: clothed in the rags and occupied with rags. 'Here we have a man whose job it is to pick up the day's rubbish in the capital. He collects and catalogues everything that the great city has cast off, everything it has lost, and discarded, and broken. He goes through the archives of debauchery, and the jumbled array of refuse. He makes a selection, an intelligent choice; like a miser hoarding treasure, he collects the garbage that will become objects of utility or pleasure when refurbished by Industrial magic<sup>243</sup>.

O trapeiro que Benjamin remete ao lumpemproletariado e denomina como uma figura da miséria humana também estará presente em Hélio Oiticica. Waly Salomão, em *Qual é o Parangolé?*, comenta sobre o insight de Hélio quando dirigia a fotógrafa francesa Desdémone no Rio de Janeiro: uma fotografia “tirada de um mendigo [um ‘Lumpenproletarier’] estacionado perto do MAM e seu envoltório de trapos, tralhas, sacos plásticos, latas, sua parafernália de bugigangas recolhidas da descarga da grande cidade”<sup>244</sup>. Salomão conta que Oiticica, leitor ávido de Baudelaire, tem o trecho do trapeiro utilizado por Benjamin assinalado em seu exemplar de *Paraísos Artificiais*, lido e relido inúmeras vezes. Deste modo, em um exercício anacrônico podemos ler nas obras de Hélio uma tentativa de reescrever a história com os resíduos deixados pelo homem na metrópole, resíduos que Oiticica se apropria e encontra fartamente nos labirintos da favela para a confecção de seus parangolés.<sup>245</sup>

Com propostas retiradas estrategicamente da antropofagia de Oswald de Andrade, Hélio Oiticica sugere a apropriação dos objetos para colocá-los novamente em uso. Não o faz, portanto, em busca de uma propriedade, mas sim na intenção de restituir ao uso comum o que fora apreendido em uma esfera inatingível, sagrada, de pura contemplação. Oiticica devolve potência às obras sem que esta potência se esgote no ato da experimentação, ou seja, ele não nos propõe meramente uma atividade do espectador, um ato puro<sup>246</sup>. As apropriações de Hélio Oiticica coincidem com o seu

---

<sup>243</sup> BENJAMIN, Walter. *The arcades project*, p. 349.

<sup>244</sup> SALOMÃO, Waly. *Qual é o parangolé?* e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p. 39.

<sup>245</sup> O mesmo ocorre com os *Bólides* que são caixas de madeira, vidro, cimento ou plástico que dão sequência a sua proposta do fim do quadro. Os *Bólides* “eram na verdade – explica Oiticica – não uma nova forma inaugurada de arte: são a semente, ou melhor, o ovo de todos os futuros projetos ambientais: são parte do processo irreversível q é o programa q se instaurou com o fim do quadro/escultura”. OITICICA, Hélio. *O Objeto na Arte Brasileira nos anos 60*, 05/12/1977. Programa HO.

<sup>246</sup> Com o *Penetrável* Oiticica propõe uma “obra” aberta que será infinitamente renovada pelos novos usos que cada participante atribuirá a elas: “No ‘penetrável’ o fato do espaço ser livre, aberto, pois que a obra se dá nele, implica uma visão e posição diferentes do que seja a ‘obra’. Um escultor, p. ex., tende a isolar sua obra num *socle*, não por razões simplesmente práticas, mas pelo próprio sentido de espaço de sua obra: há aí a necessidade de isolá-la. No ‘penetrável’, o espaço ambiental o penetra e envolve num só

*Programa Ambiental*, que ele decidiu chamar de maneira geral *Parangolé*, iniciado em 1966. Oiticica tinha a intenção de ampliar as apropriações que começaram com os *Bólides*<sup>247</sup> para objetos (ou anti-arte) que não seriam transportáveis. Propunha assim uma implosão do museu e de qualquer intenção de apreender suas proposições: transformaria a cidade em um museu vivo e dinâmico onde seria privilegiado o *uso* da e na cidade

Pretendo estender o sentido de ‘apropriação’ às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal no conceito de museu, galeria de arte, etc. e ao próprio conceito de ‘exposição’ ou nós modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana. (...) (meu sonho secreto, vou dizer aqui: gostaria de colocar uma obra perdida, solta displicentemente, para ser ‘achada’ pelos passeantes, ficantes e discuidistas, no Campo de Santana, no centro do Rio de Janeiro – é esta a posição ideal de uma obra – como fazem falta os parques: - são uma espécie de alívio: servem para passar o tempo, para malandrear, para amar, para cagar, etc.) cujo elemento é consumido: p. ex., o bólido composto de uma cesta cheia de ovos – estes são perecíveis (ovos reais) logo tem que ser consumido pela substituição – é, digo eu, segundo Mario Pedrosa um escárnio ao comércio de arte criado pelas galerias: aqui o elemento que compõe a obra é vendido a preço de custo, preço este acessível a qualquer pessoa (há ainda a simpática possibilidade de se poder roubar

---

tempo. Mas fora daí onde situar o ‘penetrável’? Talvez nasça daí a necessidade de criar o que chamamos de ‘projetos’. Não que sejam *socles* dos penetráveis (que idéia superficial seria), mas que ‘guardem’ essas obras, criem como que prelúdios à sua compreensão. Que sentido teria atirar um ‘penetrável’ num lugar qualquer, mesmo numa praça pública, sem procurar qualquer espécie de integração e preparação para contrapor ao seu sentido unitário? Essa necessidade é profunda e importante, não só pela origem da própria idéia como para evitar que a mesma se perca em gratuidades de colocação, local, etc. Que adiantaria possuir a obra ‘unidade’ se essa fosse largada à mercê de um local onde não só não coubesse como idéia, assim como não houvesse a possibilidade de sua plena vivência e compreensão”. OITICICA, Hélio. *Sem título*, 03/06/1962. In: *Aspiro ao grande labirinto*, op.cit., p. 43.

<sup>247</sup> Luciano Figueredo descreve três bólides-apropriação elaborados por Oiticica em 1966:

“B36 *Bólido caixa 01-Apropriação 01* the first work that Oiticica realized using the concept of appropriation, It consist of an object that was extremely commonplace and widely used by construction-site workers throughout Brazil: a handbarrow full of gravel – a rectangular wooden box with shafts affixed to its sides in order to allow two people to use the object together and to take away the gravel to be mixed with sand and cement. The gravel handbarrow is also used to measure the amount of that material that will go into the type of concrete mixers used by builders”.

“B 38 *Bólido Lata 01-Apropriação 02 ‘Consumitive’* in it, a can containing burning oil was inspired by an experience in the streets of Rio de Janeiro, where fire cans were placed on either asphalt or dirt in order to call attention to night construction and repair work taking place in the streets.”

“*Bólido Luz 01-Apropriação 03 ‘Plasticópio’*, consisted of nothing more than another utilitarian object, a plasticópio – a lantern containing the illusionist, kinetic image of locomotive, printed on an acetate cylinder and lit from within by an electric lightbulb, a fine example of the image as color-light. This was an industrial object, thousands of other copies of which therefore exist. To choose and to remove it from its utilitarian context, however, makes it a unique object, yet another kind of Bólido, a *transobject*. FIGUEIREDO, Luciano. The world is the museum: appropriation and transformation in the work of Helio Oiticica. In: RAMÍREZ, Mari Carmen. *Hélio Oiticica: the body of color*. Londres: Tate Publishing, 2007, p. 105.

um ou mais ovos). A experiência da lata-fogo a que me referi, está em toda parte servindo de sinal luminoso para a noite – é a obra que eu isolei na anonimidade da sua origem – existe aí como que uma ‘apropriação geral’: quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderia deixar de lembrar que é uma ‘obra’ ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicas, pela cidade: juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas sós, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno<sup>248</sup>.

Estas propostas de Oiticica reverberam algumas discussões contemporâneas; a mais evidente aparece na proximidade com as indagações de Agamben sobre a profanação. Oiticica nos propõe um uso da cidade<sup>249</sup>, a começar pelo caráter experimental que manteve com o morro da Mangueira. *Usando* seu caráter labiríntico, o que ele propôs foi um jogo onde a errância assume um papel fundamental. Hélio tentou se perder no labirinto à deriva.

O espetáculo, conceito que ilumina os pensamentos de Agamben sobre as profanações, também fez parte dos pensamentos de Oiticica, que anotou o aforismo 30 de Debord enquanto refutava a compreensão linear da arte, pedindo que suas proposições labirínticas fossem entendidas como proposições abertas. O que sintetizaria no conceito de auto-teatro: “a estrutura-abrigo-labirinto ou que forma tomar, é o lugar onde proposições abertas devam ocorrer como uma prática não-ritualística, o que coloco em comparação como se fora um ‘circo sem ritual ou espetáculo’, um auto-teatro, onde os papéis estão embaralhados: performer, espectador, ação, nada disso possui um lugar ou tempo privilegiado: todas essas tarefas se dão em aberto ao mesmo tempo em lugares diferentes”<sup>250</sup>. O que Oiticica nos propõe é a não hierarquia, o embaraçamento entre espectador e autor, o que no trecho citado sobre as apropriações chama de anonimidade: o anonimato do espectador e do autor, o gesto com o qual eles aparecem e se apagam. O

---

<sup>248</sup> OITICICA, Hélio. *Posição e programa / Programa ambiental / Posição ética*, 01/07/1966. Programa HO.

<sup>249</sup> Este uso da cidade foi chamado pelos situacionistas de deriva, que está “indissoluvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagens e de passeio”. Em relação aos situacionistas temos inúmeras possibilidades de aproximação com Oiticica. Seus trabalhos eram construções coletivas em que criava situações nas quais convertia espectador em participante. Seus resultados, as situações construídas representavam um “momento de vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos”. INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Definições. IS nº 1. junho de 1958. In: BERENSTEIN, Paola (Org.). *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 65.

<sup>250</sup> OITICICA, Hélio. *Auto-teatro* [atribuído], 01/09/1971. Programa HO.

auto-teatro é o fim da representação, é a não contemplação, que está em pleno acordo com o aforismo de Debord:

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos ele vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte<sup>251</sup>.

Se olharmos com cuidado verificaremos que a postura de Oiticica pode ser lida contra o capitalismo como religião, de que nos falava, já em 1921, Walter Benjamin. Neste texto Benjamin nos mostrou que a prática capitalista espetacular se expressa em um culto absoluto e extremo, que não aspira nenhuma redenção, mas somente à culpabilidade. Em suma, o capitalismo é uma religião do culto sem dogma: “capitalism is a religion of pure cult, without dogma”<sup>252</sup>. O trecho de Debord citado acima está no capítulo onde reúne os escritos que apresentam “a separação consumada”. Agamben se apropria da separação anunciada por Debord, e expande a tese de Benjamin, para dizer que esta religião capitalista generaliza e absolutiza esta separação das coisas para retê-las na esfera sagrada, e a leva até sua forma extrema. Só a profanação, o livre uso dos objetos, dos corpos, pode nos apresentar alguma alternativa contra isso.

A proposta de Hélio Oiticica consiste em usar a obra: transformar o mundo em museu. Este museu de que nos fala não pode, entretanto, ser lido como um lugar de contemplação, mas sim como um lugar aberto às experiências e ao contato: o mundo deve ser experimentado em um processo de negação de sua museificação. Era exatamente o que Oiticica propunha com o experimental: colocar em contato as possibilidades abertas pelos “fios soltos (...) que brotam para um número aberto de possibilidades”<sup>253</sup>. Agamben também está de acordo com a tarefa de desmuseificação do

---

<sup>251</sup> DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Estela dos Santos Abreu (trad.). Rio de Janeiro: Contraponto, 1998, p. 24.

<sup>252</sup> BENJAMIN, Walter. “Capitalism as Religion”. In: *Selected Writings* (1913-1926). v.I. Marcus Bullock e Michael W. Jennings (trad.). Cambridge: Harvard University Press, 2004, p. 289.

<sup>253</sup> OITICICA, Hélio. *Experimentar o experimental*, 22/03/1972. Programa HO. Deste modo, temos outra aproximação possível entre Oiticica e os situacionistas: a proposta de urbanismo unitário que foi definido como uma negação ao espetáculo passivo, do papel de contemplação museístico, a proposta de trazer o museu à cidade, ou seja, o museu tornar-se a cidade (de modo que a palavra museu passe a ser caracterizada pelo caráter profano desta forma de experimentar). Assim, o urbanismo unitário opõe-se “ao espetáculo passivo, típico de nossa cultura, na qual a organização do espetáculo se estende de forma tanto

mundo: na sua crítica da separação afirma que o museu é o lugar tópico da impossibilidade de profanar. Agamben não reduz o museu ao espaço físico utilizado para exposição de obras de arte, ele o amplia para as cidades: “Museo no designa aquí un lugar o un espacio físico determinado, sino la dimensión separada (...). Pero, más en general, todo puede convertirse hoy en Museo, porque este término nombra simplemente la exposición de una imposibilidad de usar, de habitar, de hacer experiencia”<sup>254</sup>. A museificação do mundo apela para uma conservação de pessoas e objetos escolhidos que, de acordo com Sloterdijk, como “momias modernas, son mortificados e desfuncionalizados”<sup>255</sup>, são impedidos de qualquer vitalidade ou de qualquer contato; é um dispositivo do poder, pois, como afirma Deleuze, a função do Estado é preservar.

A criação de possibilidades para experimentação, para o uso das coisas, é notável em outra apropriação de Oiticica, agora de um conceito de seu amigo Rogério Duarte: o *proyecto* em que apresenta as inúmeras possibilidades de um objeto que não opera disjuntivamente, que não consegue escolher. Oiticica o define como

the potential grouping of the ‘probabilities of the object’, but here the idea of object itself is ambivalent, very different from its original source: the object is a probability, but the potentiality for a probability, that can be many – here the probability is a collective term that can turn out into many things, a generic term for a come out in the future, not a closed term in itself. Each possibility, inside n ones, would manifest in time and space in a special ‘opened way’<sup>256</sup>

Refutando o museu, através das suas apropriações, colocando as pessoas em contato nas derivas pela cidade, Hélio Oiticica irá nos propor uma comunidade inoperante, um mundo-abrigo que acolhe obras anônimas sem mortificá-las em uma

---

mais escandalosa porque o homem pode cada vez mais interferir de novas maneiras. Enquanto hoje as próprias cidades se oferecem como um lamentável espetáculo, um anexo de museu para turistas que passeiam em ônibus envidraçados, o urbanismo unitário vê o mero urbano como terrenos de um jogo do qual se participa”. INTERNACIONAL SITUACIONISTA. O urbanismo unitário no fim dos anos 1950. IS nº 3. dezembro de 1959. In: *Apologia da Deriva*, p. 102-103.

<sup>254</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Flavia Costa y Edgardo Costa (trad.). Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2005. p. 110-111.

<sup>255</sup> SLOTERDIJK, Peter. *Derrida, un egípcio: el problema de la pirámide judía*. Horacio Pons (trad.). Buenos Aires: Amorrortu, 2007, p. 85.

<sup>256</sup> OITICICA, Hélio. *Apocalipopótesis (Apocalipopótese)*, s/d. Programa HO. Oiticica prossegue dizendo que não se trata de denominar novos objetos como *proyectos*, esta não é uma denominação, mas sim o favorecimento de possibilidades para a criação: “*proyecto* is not a ‘new name’ for a new kind of objects in the art world, but rather a theoretical meaning, referring to a ‘process’ of creation and a vision of life, away from all aestheticist ambition to create a new names, or too much concerned with latest news of arts, and all that sort of stuff; so, we can never say ‘this is a *proyecto*’ referring to a piece of work”.

instituição. Ela é aberta ao contato, desenraizada e disseminada, tal qual o *Ready constructible*, seu “exercício extremo entre o *ready* e o inacabado: estrutura indeterminada sem começo-meio-fim”<sup>257</sup>. Deste modo, Oiticica cria um entre-lugar que caracteriza a sua posição marginal.

É impossível abrigar um projeto em um museu, mas ainda encontramos uma tentativa de apreensão comunitária das proposições de Oiticica. Em um apêndice a entrevista feita por Heloisa Buarque de Hollanda, fala sobre a indiferença em relação ao seu trabalho quando voltou de Nova York. Aponta para uma insatisfação da crítica “oficial” que não consegue enquadrá-lo em nenhuma função “pseudo-político-cultural”. Diz também que esta crítica o toma como um “idiota” que precisa aprender as regras da arte, precisa ser domesticado. Hélio fez uma leitura muito interessante em relação ao episódio. Disse que era “uma inveja normal que toma certos indivíduos em relação a quem cria”; em outras palavras era uma reação soberana que tentava capturar a criação. Hélio argumentou que esta indiferença ao seu trabalho lhe era uma vantagem:

quero dizer aqui que tenho felizmente essa indiferença a meu favor: toda essa gente implicada em ‘programas culturais’ nada significam para o que tem mesmo um significado grande e duradouro: tudo o que faço e virei a fazer nada tem a ver com qualquer tipo de programa cultural: nada: pelo contrário é a tentativa mais concreta de demolir e tornar impossível qualquer significação real a tudo o que seja demagogia cultural ou programa para tal demagogia todo esse corta barato quer dizer o que “tem que fazer o ‘artista’ ou de como ‘deva proceder’ ou que ‘caminho tomar’: não há ‘caminho’ ou ‘direção’ para a criação: não há obrigação para o artista”<sup>258</sup>.

Ironicamente a última edição da Bienal de São Paulo (2006) foi inspirada em Hélio Oiticica, prova cabal de que os “programas culturais” ainda são imperativos. Em sua 27ª edição a Bienal expôs obras que apresentavam uma forma de viver junto (juntamente com Hélio, o livro de Roland Barthes “Como viver junto” também foi fonte de inspiração para a exposição). Obras que se inspiravam na luta contra o *Apartheid*, na preservação do meio-ambiente, na valorização de trabalhos artesanais, entre outros. Dito de outro modo, a Bienal procurou apresentar saídas comunitárias e consensuais para ensinar a “tolerar” as diferenças e para um Estado falido que se sustenta em organizações não-governamentais, assistencialismos, etc. Como bem apontou Bernardo

---

<sup>257</sup> OITICICA, Hélio. *Anotações sobre o READY CONSTRUCTIBLE*, 20/09/1978. Programa HO.

<sup>258</sup> OITICICA, Hélio. *Entrevista com Heloisa Buarque de Hollanda*. Programa HO



Carvalho<sup>259</sup> ninguém que foi a exposição era à favor do Apartheid, da exploração econômica, do desmatamento, nem contra trabalhos comunitários e direitos das minorias. O que mais perturbava neste ambiente aparentemente de diferenças é o fato de ele ser travestido de um mito conciliatório. Este mundo é o da convi-conivência “onde já não é concebível nem revolução nem utopia”, tampouco a criação: tudo vem prescrito. Este “outro mundo possível” armado pela Bienal declara que “só resta fazer o que é possível. Da política resta a retórica, o assistencialismo, a banalidade do consenso, o lugar comum (...) A política foi reduzida na prática ao que já se definia em tese: ‘a arte do possível’. O problema maior aparece quando se tenta reduzir também a arte ao possível sob o pretexto de que se trata de fazer política. A arte é o avesso do possível”<sup>260</sup>.

Como *ser-com?*, talvez essa fosse a pergunta mais correta a se fazer para elaborar uma saída para a guerra. Ao reduzir a tensão das diferenças a um consenso comunitário institucional inicia-se uma nova guerra. Uma guerra normatizada e homogeneizante cuja dominação se dará sob a determinação de *o que fazer*: anulação da singularidade em favor de um bem comum. Agir deste modo exemplifica o que Oiticica afirmou ser o objetivo destas imposições artísticas, a saber, “assumir compromissos abstratos daquilo que deva ser ou vir a ser a ‘cultura’”. Ou seja, a castração criativa deseja dizer o que é cultura de forma igualitária e universal, subtraindo assim a qualquer vontade de potência. Para permanecer na “bibliografia” proposta pela Bienal, observemos Barthes em *Como viver junto*. O autor invoca Nietzsche e a leitura deleuziana do filósofo para propor a fórmula “exercício da cultura = escuta das forças”, e acrescenta oralmente, “escuta das diferenças”<sup>261</sup>. Bernardo Carvalho comenta que um artista lhe disse: “se viver junto é isso, me deixem sozinho”. Se concordamos que criar é a forma que temos para resistir, podemos dizer com Bernardo Carvalho: “esse é o primeiro passo político para quem quiser ser artista: contrariar o rebanho e a norma em nome da radicalidade perdida e inesperada do indivíduo”<sup>262</sup>.

---

<sup>259</sup> CARVALHO, Bernardo. *Arte, terceiro setor*. Folha de São Paulo, publicado em 24/10/2006.

<sup>260</sup> Idem.

<sup>261</sup> BARTHES, Roland. *Como viver junto*. Leyla Perrone Moisés (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 7.

<sup>262</sup> CARVALHO, Bernardo, *ibidem*.

## Adão e Eva no barraco da favela.

*Contexto vida: eu sou a raiz  
não-folk  
não-out  
que é a raiz senão o que eu ergo  
de mim  
no mundo  
?  
Hélio Oiticica.*

Em uma carta a Lygia Clark, Hélio Oiticica explica que ser marginal dá a ele uma isenção de limites: não existem fronteiras para quem não pertence a lugar algum:

Hoje, recuso-me a qualquer prejuízo de ordem condicionante: faço o que quero e minha tolerância vai a todos os limites, a não ser o da ameaça física direta: manter-se integral é difícil, ainda mais sendo-se marginal: hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação – e para isso preciso ser apenas eu mesmo segundo meu princípio de prazer: mesmo para ganhar a vida faço o que me agrada no momento<sup>263</sup>.

Lygia Clark não concorda com a auto-designação marginal de Oiticica, percebendo-a como uma forma de alienação, o que não era o caso de seu amigo. Hélio, portanto, teve que se definir de uma forma mais consistente, afastando definitivamente qualquer possibilidade de alienação. Para isto apoiou-se em Hebert Marcuse e vinculou sua marginalidade à criação, à irrupção de uma nova leitura social e artística que só é possível nesta zona fronteira: “Marginal seria aquele que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma, mas propõe a desmistificação dos mitos da classe dominante e das forças da repressão, tanto a social quanto a inerente à psique de cada um, a mais-repressão. Esse seria o artista marginal – criador, não é o ser marginal gratuito”<sup>264</sup>. Mas Oiticica foi marginal também por outros motivos que nos sugerem

<sup>263</sup> OITICICA, Hélio & CLARK, Lygia. *Cartas – 1964-1974*, Idem, p. 44-45.

<sup>264</sup> Idem, p. 74-75. Beatriz Carneiro aponta que no mesmo ano (1966) em que Hélio leva a público o *Bólido* feito em homenagem ao seu amigo Cara de Cavalo na Galeira G-4, Harry Laus em *Oiticica: Marginal das Artes*, define o artista plástico como marginal, considerando-o: “o indivíduo que vive em duas culturas em conflito, ou que tendo se desprendido de uma cultura não se integrou completamente em outra ficando à margem das duas culturas. A nosso ver o comportamento de Hélio Oiticica (...) está preso a esta definição”. A definição apresentada por Laus assemelha-se a de Park e Stonequist e coloca Hélio Oiticica na fronteira entre o seu mundo e a “convivência com a outra civilização que é o Morro da Mangueira”. CARNEIRO, Beatriz. *Relâmpagos com Claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. São Paulo: Imaginário: Fapesp, 2004, p. 227.

uma posição menos combativa, uma postura de desterritorialização com os leves movimentos da dança, que não rompe definitivamente com uma ordem, mas a desloca, suspende.

Silviano Santiago, em *O entre-lugar do discurso latino americano*, nos apresenta como maior valor cultural da América Latina a hibridação, a impureza e nos diz que “a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza. Estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra cada vez mais eficaz”. Este contágio que altera o olhar deixa de contaminar como exotismo e começa a operar através do contato ao que foi e é exposto constantemente, realizando uma metamorfose, uma transfiguração de valores intocáveis importados da Europa. O que o texto nos ensina é que já não adianta mais regressarmos, fazer uma tabula rasa cultural, tentarmos encontrar as raízes puras do Brasil. Ao contrário, “a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de paraíso, de isolamento e de inocência”<sup>265</sup>.

Um pouco disto era o que Helio Oiticica pretendia inicialmente com *Tropicália*, seu penetrável mais famoso que inspirou o nome do Tropicalismo. Animado com a organicidade labiríntica do Morro da Mangueira, Oiticica planejou seu penetrável da seguinte forma: “ao entrar no *Penetrável* principal, após passar por diversas experiências tátil-sensoriais, abertas ao participante, que cria aí seu sentido imagético através delas, chega-se ao final do labirinto, escuro, onde um receptor de TV está em

---

<sup>265</sup> SANTIAGO, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino-americano". In: *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. O autor, em o *Cosmopolitismo do Pobre*, aborda o tema da arte produzida nas favelas do Brasil, e ao que parece, leva às últimas consequências a proposta do ensaio *O entre-lugar do discurso latino americano*. Se em 1978 as colocações de Silviano aparecem como uma alternativa “radical”, antropofágica, hoje elas retornam mais conciliatórias. No ensaio que dá nome ao livro Silviano Santiago corre o sério risco de levar a “arte periférica” ao olhares exóticos lançados do centro e também a uma forma de inclusão. Podemos notar de forma bastante clara a relação que se procura com o centro, a mesma de que falávamos anteriormente, neste trecho: “Há alguns anos, muitos dos ilustres visitantes estrangeiros percorrem outras partes da terra e constituem novos interlocutores. Deixam o asfalto, sobem até a favela e dialogam com grupos culturais que ali estão localizados. Em contrapartida, muitos dos jovens artistas moradores em comunidades carentes têm viajado a países estrangeiros e apresentado seu trabalho em palcos internacionais. Duas ou três décadas atrás seria impensável esse tipo de contato entre profissionais de uma cultura hegemônica e representantes jovens duma cultura pobre num país como o Brasil (à exceção, é claro, do trabalho feito por antropólogos e missionários junto aos índios). Um exemplo extraordinário desse tipo de parceria se encontra no grupo de teatro ‘Nós no Morro’ surgido em 1986 na favela Vidigal. As atividades culturais e artísticas do grupo transcendem hoje os limites da favela e da linguagem teatral que os gestou”. SANTIAGO, Silviano. *O Cosmopolitismo do Pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 62-63.

permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participante, pois ela é a meu ver mais ativa que o seu criar sensorial”<sup>266</sup>. A proposta sensorial de Oiticica confronta-se, na *Tropicália*, com a intenção de criar uma imagem brasileira total para “fazer frente à imagética do Pop e Op internacionais”. Seu equívoco foi querer transformar esta imagem em uma “imagem brasileira total”, pois o desejo de totalidade, sabemos, leva à guerra. Não foi por acaso que *Tropicália* foi considerada pelo seu criador a obra “mais antropofágica” da arte brasileira, mas uma antropofagia de incorporação para formação de identidade, muito próxima da definição de Augusto de Campos: “‘devoração cultural’ das técnicas e informações dos países superdesenvolvidos, para reelaborá-las com autonomia, convertendo-as em ‘produto de exportação’ (da mesma forma que o antropófago devorava o inimigo para adquirir suas qualidades)”<sup>267</sup>. *Tropicália*, deste modo, se afastaria das suas apropriações com vistas para o uso de que falávamos anteriormente.

Mas, independente da vontade do autor, para além de uma proposta de devoração pura e simples, de uma imagem total nacional (é preciso lembrar que uma das inscrições da *Tropicália* diz: “a pureza é um mito”), *Tropicália* evidencia o que alguns anos depois viria falar Guy Debord: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”<sup>268</sup>. É desta relação que Oiticica reclama, daí seu interesse pela imagem: no ponto em que ela “devora” o participante, ela desloca-se de uma função devoradora de incorporação, para devolver potência ao corpo e à imagem. *Tropicália* o faz na medida em que envolve o corpo mesmo como imagem, o que se alinha ao que Bergson nos disse: “cuerpo es, por tanto, en el conjunto del mundo material, una imagen que actúa como las demás imágenes, recibiendo y dando movimiento, con esta única diferencia quizá: que mi cuerpo parece escoger, en cierta medida la forma de devolver lo que recibe”<sup>269</sup>. Devolve porque o corpo é capaz de afeto; se a *Tropicália* aproxima pelo contato e torna o corpo, devorado pela imagem, objeto de percepção, é porque “la distancia desaparece, es decir, que el objeto a percibir coincide con nuestro cuerpo, es decir, que nuestro propio cuerpo sea el objeto a percibir”<sup>270</sup>. Embora tenha tomado a imagem em uma vontade totalizadora Hélio, em outra explicação sobre a *Tropicália*, reservou a ela um caráter

---

<sup>266</sup> OITICICA, Hélio. *Tropicália*, 04/03/1968. Programa HO.

<sup>267</sup> CAMPOS, Augusto de. *poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978, p. 124.

<sup>268</sup> DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espectáculo*, p. 14.

<sup>269</sup> BÉRGSON, Henri. Significación de la percepción. In: *Memória y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Mauro Armiño (trad.). Madri: Alianza editorial, 2004, p. 85

<sup>270</sup> Idem, p. 88-89.

secundário, o que revela sua preocupação com o consumo espetacular: “há elementos aí [na *Tropicália*] que não poderão ser consumidos por essa voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem – sua cultura ainda é universalista, desesperadamente à procura de um folclore, ou a maioria das vezes nem isso”<sup>271</sup>. Folclore deriva de folk/volk – povo, nação, raça, a sua negação revela que é possível deslocar a *Tropicália* da construção de uma identidade nacional, uma imagem total, para o terreno que irá justamente esfacelar qualquer idéia de nação: é a crítica à sociedade do espetáculo<sup>272</sup>. Quando aborda a *Tropicália* como a superação do problema da imagem, em 1969, Oiticica esclarece que surgiu uma consciência crítica e política junto com ela, cuja maior manifestação ocorreu com os estudantes no endurecimento do golpe, em 1968; recusa então novamente um projeto de nação, reforçando sua crítica à folclorização: “é o exato contrário do conformismo folclórico reacionário estático, e qualquer argumento que possa sugerir essa atitude deve ser considerado unilateral, preconceituoso, tentando intencionalmente desacreditar a eficácia revolucionária dessas

---

<sup>271</sup> OITICICA, Hélio. *Tropicália*, p. 109. Hélio, em uma das *Heliotapes* – conversas com Haroldo de Campos -, demonstrou-se completamente insatisfeito com o *-ismo* que inseriram na *tropicália*. O artista comenta que percebeu que foi mais como tropicalismo e menos como *Tropicália* que sua obra significou. Lembra que Haroldo sempre diferenciou os dois termos. Haroldo, que mantém a mesma opinião em relação ao assunto diz: “eu acho que no seu trabalho inclusive, essa idéia de *tropicália* já vem de bastante tempo, está ligada a idéia de labirintos e uma série de experiências suas, e essa coisa do *ismo* é uma coisa que se passa sempre toda vez que os críticos conservadores, os artistas que não têm o mesmo, que não tentam fazer uma contínua invenção, eles procuram acrescentar a palavra *ismo*, toda vez que se faz uma coisa nova dentro da arte porque essa palavra *ismo* é uma maneira de etiquetar e transformar a coisa em objeto de museu e permitir que não se fale mais do assunto; assim o tropicalismo é uma coisa que já está inventada, já tem um *ismo*, pertence ao dicionário dos *ismos*, e então permite o campo aberto a todas as diluições, é uma maneira com que a própria, o próprio establishment acadêmico reage contra a invenção procurando neutralizá-la através dos *ismo*”. Os situacionistas mantinham a mesma negação ao *ismo*, à transformação do movimento em uma escola. Afirmavam que o vocábulo situacionismo que foi forjado a partir do vocábulo situacionista é falso e que “não existe situacionismo, o que significaria uma doutrina de interpretação dos fatos existentes. A noção de situacionismo foi evidentemente criada por anti-situacionistas”. Ou seja, uma tentativa de aniquilar o movimento atribuindo a ele uma carga institucional; no caso de Hélio, museística.

<sup>272</sup> É importante ressaltar que neste ano, 2007, houve a exposição *Tropicália*, que reuniu obras de Lygia Clark, Oiticica, Lygia Pape, Antonio Dias, entre outros. Não seria então fortuita, a aparição da Semana de Arte Moderna da Periferia reivindicando o tropicalismo e a antropofagia, só que de maneira equívoca. É interessante pensar que a *Tropicália* de Oiticica surgiu em 1968, ano em que foi decretado o AI-5 com propostas absolutamente desterritorializantes, tátil-sensuais, impossíveis de serem apreendidas; e que a “Semana de Arte Moderna da Periferia tropicalista”, dizendo sangue e solo, surge enquanto o maior representante popular está na presidência da República; o que, por um lado, poderia fortalecer uma luta de classes, por outro, fortalece o poder soberano. Ou seja, a articulação da proposta de luta com a proposta de morte – uma guerra fundamentalista.

obras”<sup>273</sup>. Deste modo Oiticica ressalta o caráter aberto da *Tropicália* às possibilidades imponderáveis.

Em seu texto de 1970, *Brasil Diarréia*, Oiticica realiza uma forte crítica à sociedade paternalista brasileira, diz que nela todos se punem e almejam uma pureza abstrata, fenômeno que nomeia de “convi-conivência”. Ou seja, uma convivência conformada que não se questiona em relação aos paradoxos que a compõem, que não os leva às últimas conseqüências e se acomoda em um saudosismo que não abre a possibilidade para o contato:

Dizem: estamos sendo ‘invadidos’ por uma ‘cultura’ estrangeira (culturas), ou por ‘hábitos estranhos, músicas estranhas, etc’ como se isso fosse um pecado ou uma culpa – o fenômeno é borrado por um julgamento ridículo moralista-culposo: ‘não devemos abrir as pernas à cópula mundial – somos puros’: esse pensamento, de todo inócuo, é o mais paternalista e reacionário atualmente aqui. Uma desculpa para parar, para defender-se – olha-se demais para trás – tem-se ‘saudosismos’ às pampas – todos agem um pouco como viúvas portuguesas: sempre de luto, carpindo<sup>274</sup>.

Feito o diagnóstico, o que Hélio nos propõe para sair desta convi-conivência é uma deglutição. É assimilar, ao invés de negar, a condição (neo)colonial. E partir do movimento de criação e dispêndio: “anular a condição colonialista é assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição e não evitá-los como se fossem miragem; assumir e deglutir a superficialidade e a mobilidade dessa ‘cultura’, é dar um passo bem grande – construir”<sup>275</sup>. A defesa da antropofagia criadora de H.O. aparece mais claramente no seu Esquema Geral da Nova Objetividade<sup>276</sup> com seis diretrizes para guiar uma nova concepção de arte, a saber: vontade construtiva geral; tendência para o objeto; participação do espectador; abordagem e tomada de posição em relação a problemas éticos, políticos e sociais; tendência para a proposições coletivas e

---

<sup>273</sup> OITICICA, Hélio. *Tropicália: o problema da imagem superado pelo problema de uma síntese*. In: BASUALDO, Carlos (Org). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 309.

<sup>274</sup> OITICICA, Hélio. *Brasil Diarréia*. 1970. Programa HO.

<sup>275</sup> Idem.

<sup>276</sup> Benjamin escreveu sobre a Nova Objetividade que surgia na Europa na década de 1930. Este novo movimento aparecia, para ele, na forma de uma perda poética em detrimento da narração nua e crua dos fatos. É interessante observar que a Nova Objetividade de Hélio, que também era chamada de novo realismo, não perdia de vista o caráter poético das suas obras. Além disso, Hélio expõe a insustentabilidade do esteticismo para a concretização do seu projeto. Ele apostava na participação e no corpo, na negação do quadro de cavalete. Citou como exemplo o Cinema Novo, a arte coletiva, a anti-arte e a vontade de criação como guias para empreender a Nova Objetividade. Dizia também que era um movimento semelhante ao Dada e que teria como prática fundamental ir contra as coisas, argumentos e fatos para enfim proclamar: “da adversidade que vivemos”.

conseqüentemente abolição dos ‘ismos’; ressurgimento e novas formulações do conceito de anti-arte. Seguindo a linha deleuziana da criação como diferimento e como única possibilidade de resistência, e, portanto, de *contingência*, Oiticica anota:

A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o em definitivamente numa superantropofagia. Por isto e para isto surge a primeira necessidade da Nova Objetividade: procurar pelas características nossas, latentes e de certo modo em desenvolvimento, objetivar um estado criador geral”<sup>277</sup>.

Esta condição de *em* desenvolvimento, ou de subdesenvolvimento, como irá reivindicar nas suas proposições subterrâneas, apresenta a impossibilidade de Oiticica encontrar uma arte nacional. Se, “a pureza é um mito”, como homogeneizar a arte? Se Oiticica apresentava uma negação à representação, como pretendia elaborar uma arte nacional, ou seja, como elaborar uma arte que torne homogêneo o hibridismo que ele mesmo aponta? O esclarecimento destas questões surge com uma das suas mais interessantes proposições: *Barracão*. A partir dela Oiticica formulou a noção de “raiz” (a qual poderíamos vincular as suas proposições subterrâneas) brasileira que era o exato oposto da proposta de Sérgio Buarque de Holanda. Se este queria encontrar as raízes do Brasil, Hélio quer a “*raiz Brasil*”, ou seja, quer encontrar a singularidade intransferível do hibridismo de que o constitui.

Uma leitura descuidada pode pensar em um desejo de unidade, mas Oiticica passa longe disso: esta raiz Brasil está completamente imersa nas culturas negras e indígenas, em um hibridismo cultural, porém “não-folk”, ou seja, não-povo, não-nação não-raça; por isso Barracão se opõe abertamente “à folclorização desse *material raiz* – a folclorização nasce da camuflagem opressiva: ‘mostrar o que é nosso, nossos valores...’ – a afluência da arte primitiva, etc.”<sup>278</sup>. Holanda, por sua vez, percebe no Brasil a herança cultural portuguesa e afirma que “nem o contato e as misturas indígenas ou adventícias fizeram-nos tão diferentes dos nossos avós de além-mar”. O contato, que ao mesmo tempo Holanda percebe, mas oblitera, não pode senão acontecer como um contágio. Em uma busca da pureza absoluta, européia evidentemente, o autor de *Raízes*

---

<sup>277</sup> OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: *Aspiro ao grande labirinto*. op. cit, p. 85.

<sup>278</sup> OITICICA, Hélio. Barracão. In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 116.

*do Brasil* tenta camuflar a mistura da qual o Brasil é resultado, posição que Oiticica combateria como um “arianismo inadmissível”.

Oiticica usou a palavra raiz para designar este seu projeto, porém sua conceituação já nos expõe onde ele pretendia chegar: raiz-aberta. Esta abertura permite-nos, após Deleuze e Guattari, chamar esta raiz de rizoma, ao invés de um ponto ou de uma base. Oiticica nos oferece linhas que se movimentam e entrecruzam. Rizoma são multiplicidades e está sempre em formação; ele é fruto de movimento e experimentação. Abandona-se a idéia de raízes fixas e absolutas e passa-se a alimentar a potencialidade que cada caule do rizoma oferece, como os fios soltos do experimental. Com o rizoma, igualmente com a proposta de Oiticica, é possível deslocar e desterritorializar o verbo ser. Não é possível brotar do rizoma qualquer conotação unitária, comunitária e identificatória. Apaga-se a fundação e a filiação em nome de uma multiplicidade que “tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’”<sup>279</sup>. Ele nos abre ao contato, já que atua *entre*, e nos permite re-significar, construir e destruir na busca de novos caminhos, como se lê na definição de Deleuze e Guattari:

O rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza. (...) Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. (...) o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saída, com suas linhas de fuga. (...) Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados) de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não significante, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados. O que está em questão no rizoma é uma relação com a sexualidade, mas também com o animal, com o vegetal, com o mundo, com a política, com o livro com as coisas da natureza e do artifício, relação totalmente diferente da relação arborescente: todo tipo de “devires”.<sup>280</sup>

Pode-se chamar, então, a raiz de Hélio de rizoma porque sua vontade de disseminação, de manter a potência do aberto e, sobretudo, de invocar sempre o contato são evidentes: “é Brasil-raiz, intransferível, mas não se limita a uma ‘imagem-Brasil’: é raiz-estrutura e é não-opressiva porque revela uma potencialidade viva de uma cultura

---

<sup>279</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. v.1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: ed. 34, 1995, p. 37.

<sup>280</sup> Idem, p. 32-33.



em formação: digo cultura em formação como a possibilidade aberta de uma cultura”<sup>281</sup>. O parangolé – continua Hélio – é a descoberta da raiz aberta pela primeira vez.

É com a mestiçagem que Hélio quer caracterizar o Brasil<sup>282</sup>, porém não podemos perder de vista a condição de raiz-aberta proposta para esta miscigenação. Oiticica acreditava que a *Tropicália* contribuiu para “a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte em um arianismo inadmissível aqui: na verdade quis eu com a *Tropicália* criar o mito da miscigenação – somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo”<sup>283</sup>. Somos marginais, somos tudo ao mesmo tempo, mas não somos os mesmos. O mestiço é pluralmente singular e singularmente plural, ou seja, irreduzível, intraduzível. O ser singular plural é simultâneo, não remete a nenhum eu individual ou coletivo. O ser singular plural quer dizer que:

la esencia del ser es, y sólo es, como co-esencia. Pero una *co-esencia*, o el *ser-con* – el ser-son-varios – apunta a su vez a la esencia del *co-*, o incluso, y más bien, el *co-* (el *cum*) mismo en la posición o a la manera de esencia. Una co-esencialidad, en efecto, no puede consistir en un conjunto de esencias donde quedaría por determinar la esencia del conjunto como tal: con relación a éste, las esencias reunidas tendrían que ser accidentes. La co-esencialidad significa la participación esencial de la esencialidad, la participación a la manera de conjunto, si se quiere. Lo que aún podría decirse de este modo: si el ser es *ser-con*, en el *ser-con* es el ‘con’ lo que da el ser, sin añadirse<sup>284</sup>.

Ou seja, para ser eu ou para sermos nós, para sermos tudo ao mesmo tempo, mestiços, devemos ser-com, sem a intenção de reivindicar uma identidade, uma essencialidade, sem querer somar-se.

Jean-Luc Nancy ao tratar da mestiçagem adverte que existem perigos em um elogio simplista, mas que o oposto elogio simplista da pureza é o que mais devemos temer, pois ele sustentou e ainda sustenta crimes. O filósofo considera que a mestiçagem não vem dissociada da disputa, mas que esta não coincide com a guerra moderna, que ele admite ser uma mescla pura. Nancy explica então que a guerra moderna se dá sem disputa e “que extermina antes de cualquier cuerpo a cuerpo, que se propone aplastar, suprimir antes que poner fuera de combate, y que no tiene espacio de

<sup>281</sup> OITICICA, Hélio. Barracão, p. 116.

<sup>282</sup> Serge Gruzinski, em *O Pensamento Mestiço*, citou Hélio Oiticica como um dos artistas (o outro foi, para ele, Mário de Andrade) que, ao rejeitar o exotismo, criou um novo meio para libertar nosso olhar.

<sup>283</sup> *Idem*, p. 108.

<sup>284</sup> NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*, p. 46.

combate, sino que se extiende por todas as partes y que mata, viola, irradia, gasea e infecta todo el espacio ‘civil’. La guerra, hoy, es la *mezcla pura*, ilimitada. Nos es la contienda”<sup>285</sup>. Ou seja, a guerra moderna impede o contato, promove o afastamento justamente por temer ao mestiço, ao monstro, ao híbrido. A guerra é sem disputa e não declarada porque mantém um discurso homogeneizante de identificação sob o disfarce da tolerância. Porém, através do contato sugerido pela mescla corremos igualmente outro perigo, que é o de essencializá-la, incorporar o outro: “esencializar la mescla significa haberla ya disuelto, fundido en outra cosa distinta”, o que seria retornar à pureza, só que através da fusão, que viria acompanhada por um discurso pseudo-mestiço institucionalizado que manteria no seu seio o racismo.

O que Hélio Oiticica pretende com a mestiçagem não é uma fusão, mas a possibilidade de manter contato explicitado em todas as suas proposições experimentais -, sobretudo com os Parangolés que não incorporam, mas vestem e desnudam o corpo, é o contato com a pele, com a margem. Também pretendia o retorno ao anonimato, alguém, algum, nenhum, o que aponta para uma não essência da mescla, “sino en tanto ofrece su puntuación, una configuración singular, al sin-esencia de la mezcla”<sup>286</sup>. Não é a capitalização das singularidades, nem a riqueza cultural que este contato pode almejar. É o seu reverso, porque para haver riqueza devemos contar com a incorporação de algo. É contra esse discurso fácil da incorporação que Nancy pode dizer que

la mezcla no es simplemente ‘rica’ por la diversidad de lo que mezcla. Escapa a ello sin fin, tanto como que no es nada en *si misma*. Existe un discurso cuantitativo – en el fondo, capitalista, aprovechado – del ‘enriquecimiento mutuo’. Mas no se trata ni de riqueza ni de pobreza. Las ‘culturas’ – aquello que se denomina así – no se suman. Se encuentran, se mezclan, se alternan, se reconfiguran. Se culturizan unas a otras, se descifran, se irrigan o se secan, se trabajan o se injertan<sup>287</sup>.

A disseminação da heterogeneidade que Oiticica perseguia, pode ser lida como outro contraponto às raízes do Brasil, por nos oferecer outra chave de leitura para a famosa expressão “ser desterrado em sua própria terra”. Na sua concepção, não significa que tenhamos que descer às raízes do Brasil para recuperar uma identidade. Oiticica entendia que está na dissecação das “tripas desta diarreia”, ou seja, está na impureza, no

---

<sup>285</sup> Idem, p. 164.

<sup>286</sup> Idem, p. 163.

<sup>287</sup> Idem, p. 164.

que foi eliminado, dado como descartável, a verdadeira possibilidade da construção. A marginalidade cria um distanciamento que converte a “desvantagem” do desterro em possibilidades, já que o marginal não aspira nem a território nem a identidade. Assim, Oiticica não hierarquiza e mantém-se em contato.

Mais uma vez é *Barracão* que ratifica esta proposta de Oiticica. *Barracão*, à maneira do *Parangolé* e da *Tropicália*, foi formulado a partir da estrutura orgânica da favela: “o uso do nome que vem da moradia na FAVELA é o que eu queria como ‘algo que não nasce da casa estruturada nos modelos conhecidos: BARRACÃO não seria imitar a estrutura-espço do BARRACÃO no morro’ isso seria burrice por não possuímos o tipo de experiência igual a do morador do morro, mas semelhante a dele: o que me atraía então era a não-divisão do BARRACÃO na formalidade da casa”. *Barracão* era o lugar profano que reunia o separado, era a não divisão que procurava uma “ligação orgânica entre as diversas partes funcionais no espaço interno-externo do mesmo”<sup>288</sup>.

*Barracão* é a transformação das estruturas, sejam elas arquitetônicas ou culturais, através de atividades experimentais que acontece com “gente + tempo + a possibilidade de expansão”<sup>289</sup>. A possibilidade de expansão de que Oiticica nos fala é a expansão das células, o *Barracão* seria a sua célula matriz, a soma colocada acima é o que promove seu crescimento: é um projeto de vida, nos diz Oiticica, que privilegia a vida. Esta proposta está intimamente ligada às de lazer, cujo projeto Hélio denominou como *Crelazer*, criar o lazer, “a salada da vida, o esfregar dos corpos”<sup>290</sup>. O *Barracão*, assim como o *Éden*, é resultado da transformação do que era aberto para o supraberto “onde a preocupação estrutural se dissolve no ‘desinteresse das estruturas’, que se tornam receptáculos abertos às significações”<sup>291</sup>. Dissolve-se a estrutura (a hierarquia) para que possa advir o contato, a comunidade.

*Barracão* foi, de fato, um projeto de comunidade, como explica Oiticica, “a idéia de Barracão: ingenuamente e não tanto formulei como projeto-comunidade pro meu grupo-Rio: mas entenda-se q grupo-Rio e comunidade tem aí um sentido especial: o ‘grupo’ é mutável e não algo como se fora família e nem uma representação livre de uma estrutura familiar: o q é retrógrado e sem saída”<sup>292</sup>. Nesta comunidade não há

---

<sup>288</sup> OITICICA, Hélio. *Mundo-abrigo*, 16/07/1963. Programa HO.

<sup>289</sup> OITICICA, Hélio. *LDN*, 18/09/1969. Programa HO.

<sup>290</sup> OITICICA, Hélio. *Crelazer*. In: *Aspiro ao grande labirinto*.

<sup>291</sup> OITICICA, Hélio. As possibilidades do *Crelazer*. In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 114.

<sup>292</sup> OITICICA, Hélio. *Mundo-abrigo*, 16/07/1963. Programa HO.

espaço para hierarquias, laços sociais ou qualquer tipo de vínculo comum, basta apenas estar ali. Não por acaso, *Barracão* será formulado por Oiticica através da “célula” que o constrói como “estar no mundo, que é ser, viver → vida-mundo-criação”<sup>293</sup>. Estar no mundo, é co-estar, explica Nancy, ao sugerir uma comunidade inoperante, co-estar em um mundo onde “a idéia de forma e estrutura não existirá”, diria Oiticica. Co-estar a todo o momento, em qualquer lugar; se estamos uns *com* os outros estamos expostos ao estranho e ao próximo, o que não pressupõe uma *relação* com o outro, o *co-estar* é, paradoxalmente, uma relação sem relação, uma exposição e ausência simultânea da relação. Ou seja, não precisamos ter algo em comum para estarmos com os outros, a nossa existência é desde sempre co-existência: se *Barracão* está submetido a um dentro e fora, ele está exposto ao limite, à margem, pois co-habita.

La lógica del coestar, ante todo, no corresponde a otra cosa que a lo que podría llamarse la fenomenología banal de los conjuntos inorganizados de personas. Los viajeros de un mismo compartimiento de tren están simplemente unos al lado de los otros de manera accidental, arbitraria, enteramente exterior. Están sin relación entre ellos. Pero están juntos también en cuando viajeros de este tren, en este mismo espacio y por ese mismo tiempo. Están entre la disgregación de la ‘multitud’ y la agregación del ‘grupo’, ambos a cada instante posibles, virtuales, próximos. Esta suspensión configura al ‘coestar’: una relación sin relación, o bien una exposición simultánea a la relación y a la ausencia de la relación. Tal exposición está hecha de la inminencia simultánea de la retirada y de la llegada de la relación, cuyo menor incidente puede decidir – o bien, sin duda, más secretamente, exposición que no cesa de decidirse a cada instante, en un sentido o en otro, en un sentido y en otro, en la ‘libertad’ y en la ‘necesidad’, en la ‘conciencia’ y en la ‘inconciencia’, decisión indecisa de lo extraño y de lo próximo, de la soledad y de la colectividad, de la atracción y de la repulsión<sup>294</sup>.

Estar em *contato*, estar uns *com* os outros, sem identificação, sem pertencimento; co-estar não pretende a formação de laços sociais. Agamben ao abordar a formação dos laços n’A *Comunidade que vem*, demonstra os perigos destas relações que invariavelmente são relações de identidade; seu argumento é que o Estado reconhece qualquer reivindicação identitária, qualquer relação de pertencimento; e os esforços estatais centram-se em manter estas relações firmes de maneira que facilite o controle sobre a população. O que o Estado não tolera, diz Agamben, é que os homens

---

<sup>293</sup> OITICICA, Hélio. *LDN*, 18/09/1969. Programa HO.

<sup>294</sup> NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Juan Manuel Garrido Wainer (trad.). Santiago de Chile: Escuela de Filosofía ARCIS, 2000, p. 105.

constituam uma comunidade de *co*-pertença sem que dela reivindicuem uma identidade, e por identidade podemos entender as qualidades (ser brasileiro, ser italiano), pois “um ser que fosse radicalmente privado de toda identidade representável seria para o Estado absolutamente irrelevante”<sup>295</sup>. A comunidade inoperante de Nancy segue a mesma direção: não se trata de compartilhar alguma coisa comum, uma identidade, trata-se de participar e estar exposto na existência: “la comunidad es participar en la existencia; lo que no equivale a compartir alguna sustancia común, sino que es estar juntos expuestos a nosotros mismos en cuanto heterogeneidad: a la ocurrencia de nosotros mismo”<sup>296</sup>.

Em *Mundo-Abrigo* encontramos a mesma proposta de comunidade que Oiticica pretendia com *Barracão*, ou seja, a comunidade como uma experiência de estar junto uns *com* os outros no abandono de algo comum, de uma propriedade, para dar vazão à liberdade.

Mundo-abrigo implica num tipo de experiência em vários níveis e a relação-conduta de cada indivíduo com ela tem importância fundamental. Para chegar ao MUNDO-ABRIGO não é só preciso abandonar a vontade mesquinha de possuir fetichistamente objetos deste mesmo desejo fetichista (isso é passo-implícito já não mais problemas ou dilema moral como antes) de propriedade (como se fossem substitutivos para uma ‘solução’ no MUNDO existencialmente vivido como produção versus morte): é mais e mais do que isso é sentir-se livre (sem ‘condições ideais’) para assumir o experimental no comportamento (relações com o MUNDO)<sup>297</sup>.

Ao mundo-abrigo Hélio Oiticica associa o sonho do seu avô anarquista<sup>298</sup>, José Oiticica, que fundou o jornal *Ação Direta* em 1929, e onde escreveu: “Libertar os homens do patrão é muito, mas não é tudo. Cumpre arrancá-los à tutela dos guias políticos e religiosos; e à tirania das ‘morais’, criação de opressores para fanatizar escravos”<sup>299</sup>. Em plena sintonia com seu avô, Oiticica propõe com o *mundo-abrigo* a negação das classes, das classificações, que abandonaria o desejo de propriedade e que não submeteria a liberdade aos determinismos – uma ética.

---

<sup>295</sup> AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 67.

<sup>296</sup> NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Juan Manuel Garrido Wainer (trad.). Santiago de Chile: Escuela de Filosofía ARCIS, 2000.

<sup>297</sup> OITICICA, Hélio. *Mundo-Abrigo*, 16/07/1973. Programa HO.

<sup>298</sup> “Meu avô tinha um sonho: transformar morar numa casa q fosse performance de um teatro musical (...) SHELTER-PERFORMANCE não estaria tão perto do sonho do meu avô? e tão longe?!” Hélio Oiticica marca como diferença do sonho de seu avô, que queria uma casa, o caráter “planetário” que gostaria de propor com *Barracão*. OITICICA, Hélio. *Mundo-Abrigo*, 16/07/1973. Programa HO.

<sup>299</sup> OITICICA, José. Contra o sectarismo, *Ação Direta*, citado por CARNEIRO, Beatriz. Relâmpagos com Claror, p. 177.

Ao tratar da ética n’*A Comunidade que Vem* Agamben pondera que existe uma única razão para justificar sua existência: a “de que um homem não é nem terá de ser nenhuma essência, nenhuma vocação histórica ou espiritual, nenhum destino biológico”<sup>300</sup>. Ou seja, na ética só há espaço para a potência, senão ela seria o lugar do mero cumprimento de destinos, a observância da realização de tarefas pré-determinadas. O que o homem é e tem de ser, explica Agamben, “é o simples facto da sua própria existência como possibilidade ou potência”<sup>301</sup>. A possibilidade, ou seja, a potência de ser e a potência de não ser, mantém o homem sempre em dívida dando-lhe “uma má consciência antes de ter cometido qualquer ato passível de culpa” – este é o conteúdo do pecado original: o homem ser a sua potência. Filtrado pela moral, este ato passível de culpa passa a ser um ato que o homem teria cometido, a moral cria um débito de existir, por isso determina as vidas, como se fosse uma forma de pagar esta dívida.

É contra esta ordem da culpa determinada pela moral que *Barracão* e *Éden* intervêm para suscitar a potência de ser do pecado original. *Éden*, o local do pecado original, na proposição de Hélio Oiticica, ou na antiga doutrina teológica é “um campus experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas - humano enquanto possibilidade da espécie humana”<sup>302</sup>, ou ainda “equação. tela de possibilidades. screen of possibilities. perdida inocência no jardim do *Éden*”<sup>303</sup>, na formulação de Waly Salomão apropriada por Oiticica. A busca da potência do ser do *Éden* e do *Barracão* expande-se para o *mundo-abrigo*, que aparecia com a intenção de libertar o homem, sugerida pelo avô de Oiticica. Mundo-abrigo, por sua vez, também se inspirou nos corpos dançantes do *Woodstock* e na música de Mick Jagger e Keith Richards, *Gimme Shelter*<sup>304</sup>: “o mundo- abrigo é proposição assim como Woodstock Nation como *Éden*”. O mundo-abrigo, poderíamos dizer, é o mundo onde o homem é a sua potência.

---

<sup>300</sup> AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*, p. 38

<sup>301</sup> Idem, p.38.

<sup>302</sup> OITICICA, Hélio. *Sem título*, 25/02/1969. Programa HO.

<sup>303</sup> OITICICA, Hélio. *Mundo-Abrigo*, 16/07/1973. Programa HO. As citações seguintes que não estão marcadas com nota foram extraídas deste texto.

<sup>304</sup> A letra da música diz: Oh, a storm is threatening/My very life today/If I dont get some shelter/Oh yeah, Im gonna fade away/War, children, its just a shot away/Its just a shot away/War, children, its just a shot away/Its just a shot away/Ooh, see the fire is sweepin/Our very street today/Burns like a red coal carpet/Mad bull lost its way/War, children, its just a shot away/Its just a shot away/War, children, its just a shot away/Its just a shot away/Rape, murder!/Its just a shot away/The floods is threatening/My very life today/Gimme, gimme shelter/Or Im gonna fade away/War, children, its just a shot away/Its just a shot away/I tell you love, sister, its just a kiss away/Kiss away, kiss away.

“*Gimme Shelter* é mundo” – afirma Oiticica – é mundo que pedia abrigo diante da guerra do Vietnã que estava a um tiro de distância; que pedia abrigo para as crianças que estavam a um tiro de distância; e que no fim, enquanto a tempestade ainda ameaçava a vida, pedia amor, irmã: a fratria do mundo-abrigo que “dirige-se ao que é vida”. *Gimme Shelter* é “a marcha da multidão vitoriosa”, que “A day in the life”, como qualquer outro, surgirá como “invocação diabólica do apocalipse q não é crítica de mundo é o anjo coletivo”. O mundo abrigo é a raiz aberta da comunidade que vem, formada dos barracos da favela onde os anjos coletivos são a sua potência de ser e de não ser, é a não-separação que aspira à liberdade do “ritmo-corpo-dança”.

## A dança do fim

*State of emergency  
how beautiful to be  
State of emergency  
is where I want to be*  
Bjork

Nas experiências marginais de Hélio Oiticica a dança tem um papel fundamental, mais especificamente a dança “dionisíaca” que experimentou no seu “deslocamento social”. É no momento em que ele transita entre “as classes sociais” que percebe uma “total falta de lugar social”. É no gesto, e, portanto, na inoperância, que a dança permite a Hélio captar a liberdade de ação que sua condição marginal possibilita.

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato: não a dança de balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma ‘coreografia’ e que busca a transcendência deste ato, mas a dança ‘dionisíaca’, que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações, etc. A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada; em verdade, quanto mais livre a improvisação, melhor; há como que uma imersão no ritmo, uma identificação vital completa do gesto, do ato com o ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como que obscurecido por uma força mítica interna individual e coletiva (em verdade não se pode aí estabelecer a separação). As imagens são móveis, rápidas, inapreensíveis – são o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas – em verdade a dança, o ritmo, são o próprio ato plástico na sua crudeza essencial – está aí apontada a direção da descoberta da imanência. Esse ato, a imersão no ritmo, é um puro ato criador, uma arte – é a criação do próprio ato, da continuidade; é também, como o são todos os atos da expressão criadora, um criador de imagens – aliás, para mim, foi como que uma nova descoberta da imagem, uma recriação da imagem, abarcando, como não poderia deixar de ser, a expressão plástica na minha obra<sup>305</sup>.

É nos movimentos do corpo na dança que podemos perceber a gestualidade do corpo: a dança é gesto – diz Agamben – “perche essa non è invence altro che la supportazione e l’esibizione del carattere mediale dei movimenti corporei”<sup>306</sup>. A dança exige contato, um corpo comovido<sup>307</sup>, nos diria Nancy, seja com o chão seja com o par.

---

<sup>305</sup> OITICICA, Hélio. A dança na minha experiência. In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 73.

<sup>306</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Mezzi senza fine*, p. 52.

<sup>307</sup> Jean-Luc Nancy define a comoção como “es el ser puesto en movimiento con”. *Corpus*. Patrício Bulnes (trad). Madrid: Arena Libros, 2003.



Nos seus movimentos, explica Didi-Huberman, “les corps s’approchent les uns des autres, vont et viennent sans ordre préétabli mais avec la même obstination dans le tour e retour”<sup>308</sup>. Os corpos na dança aparecem na sua pura exposição, aparecem como um gesto. Alain Badiou em *A dança como metáfora do pensamento*, nos diz que a dançarina não aparece como detentora de um saber: a gestualidade da dança se sobrepõe ao conhecimento quando o indivíduo dispõe de seu corpo como invenção, como criação.

A verdadeira dançarina jamais deve aparecer como a que sabe a dança que dança. Seu saber é atravessado, como nulo, pelo surgir puro de seu gesto. ‘A dançarina não dança’ quer dizer que o que se vê não é em momento algum a realização de um saber (...). A dançarina é o esquecimento milagroso de todo seu saber de dançarina, ela não executa qualquer dança, é essa intensidade retida que manifesta o indecيدido do gesto. Na verdade, a dançarina suprime toda a dança que sabe porque dispõe de seu corpo como se ele fosse inventado”<sup>309</sup>.

A dança é uma metáfora do pensamento porque ela é a demonstração de que o corpo é *capaz* de arte. É neste mesmo sentido que Oiticica percebe na dança o abandono do intelecto a favor da expressão criadora, revelando aí sua herança simbolista baudelairiana de que é preciso obscurecer a percepção para dar vazão à experiência. O que não quer dizer uma arte do corpo, pois isto implicaria o pensamento preso no corpo. Badiou quer nos mostrar que o corpo é pensamento. Lygia Clark e Hélio Oiticica seguem esta linha de raciocínio<sup>310</sup>. Hélio não desejava que seu parangolé fosse simplesmente carregado por um corpo, era preciso ativá-lo com o movimento da dança para que ele fizesse parte do corpo como uma “participação anônima dos espectadores”<sup>311</sup>; por isso procura na dança este movimento corporal que mostra a potência do corpo, que segundo Badiou, – “é anônimo por nascer sob os olhos como corpo”<sup>312</sup>. Como pura intensidade e movimento que apaga a distinção entre os sexos em

---

<sup>308</sup> DIDI-HUBERMAN. *Le danseur des solitudes*. Paris: Les Editions de Minuit, 2006, p.9

<sup>309</sup> BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Marina Appenzeller (trad.). São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 90.

<sup>310</sup> O crítico Guy Brett diferencia as criações dos dois artistas brasileiros de *Body Art* recorrendo à posição de ambos em relação à autoria das obras e a posição do espectador: “o padrão VOCÊ o espectador/EU o artista foi sensorialmente revertido por eles em um fluxo conceitual: VOCÊtornaráEU não por meio de uma simples inversão especular, mas sim no sentido de deslocar VOCÊ da posição passiva de espectador para o papel ativo e singular de ser o sujeito de sua própria experiência”. BRETT, Guy. *Brasil experimental: arte/vida: proposições e paradoxos*. p. 57.

<sup>311</sup> OITICICA, Hélio. *A dança na minha experiência*, p. 76.

<sup>312</sup> BADIOU, Alain *Pequeno manual de inestética*, p. 88.

seu vai e vem, em seu gesto, a dança “organiza a triplicidade do encontro, do enlaçamento e da separação”<sup>313</sup>.

Por sua composição de triplicidade efêmera, a dança se apresenta como uma “mostração permanente relativa ao que está acontecendo”<sup>314</sup>. É justamente por sua efemeridade, “já que desaparece assim que ocorre”, que a dança detém a eternidade conservada no seu desaparecimento: como presa da iminência é um acontecimento de um “tempo antes do tempo que vai haver”. Um tempo no interior do tempo, um tempo messiânico. Agamben, em uma conferência sobre a dança flamenca, irá reforçar a gestualidade da dança dizendo que ela

“es gesto precisamente porque exhibe el carácter de medio de los movimientos corporales. Y a través de esa exhibición, se deshace, desmiente su propio ocurrir, convirtiéndose en medio puro, en medio sin fin. Bailar supone quedar suspendido entre el recuerdo (venir), el acontecimiento (devenir) y lo potencial (porvenir), alcanzar un umbral de indistinción en el que se funden y confunden pasado (lo que fue), presente (lo que es) y futuro (lo que será). Y por eso mismo, la danza es inagotable”<sup>315</sup>.

Um tempo de saltos e de suspensão. Não há outra forma senão a de manter um espaço aberto, composto por movimentos e repousos, “a dança do corpo parado ou em movimento” para demonstrar na dança a possibilidade alterar o tempo, já que, como aponta Agamben, “l'essenza della danza non è più il movimento - è il tempo”<sup>316</sup>.

A dança não tem começo nem fim, passado e futuro, é meio, é tudo isto ao mesmo tempo; interrompe a concepção cronológica do tempo criando um vazio, uma pausa. Agamben irá resgatar Domenico de Piacenza, que na metade do Quatrocentos escreveu seu tratado “Dela arte di ballare et danzare” para reforçar a possibilidade de um tempo outro.

Domenico de Piacenza, que también fue coreógrafo, define la danza como un acto que genera una interrupción (una suspensión) del movimiento y del tiempo. Pero esa interrupción está cargada de tiempo. De un tiempo que es pura inminencia y pura memoria, nunca acontecimiento presente. Esto es, la danza no tiene lugar, no ocurre cuando ocurre, sino en otro tiempo (en un “tiempo otro”), antes y/o después del marco temporal cronológico en el que se ejecuta<sup>317</sup>.

---

<sup>313</sup> Idem, p. 88.

<sup>314</sup> Idem, p. 92.

<sup>315</sup> AGAMBEM, Giorgio. *Creación de un lugar donde el baile puede ocurrir*, 2004. Disponível em <http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine08/frame.html>.

<sup>316</sup> AGAMBEM, Giorgio. *Nymphae*. In: *Aut aut*. Milano, 2004.

<sup>317</sup> AGAMBEM, Giorgio. *Creación de un lugar donde el baile puede ocurrir*, 2004.

Didi-Huberman, que também proferiu uma conferência sobre o flamenco, compartilha esta leitura de Agamben. O historiador em sua leitura de uma foto de Man Ray, que captura a imagem da bailarina girando sobre si mesma, afirma o aparecimento de um tempo outro, como um “tiempo retardado, tiempo sugerido, un gesto profundo (...) abierto como una estrella de mar y visceral como una medusa”. Assim entendemos o desejo obstinado de Oiticica em aprender o “parafuso”, um movimento vertiginoso em que o corpo gira sobre si mesmo, como o da bailarina de flamenco. E também podemos compreender a razão de Bataille em atribuir à dança flamenca uma sorte de exasperação redentora orientada pelo desejo de tocar o impossível<sup>318</sup>: reversão do tempo na potência do gesto.

Na simultaneidade, na anacronia sugerida pelos corpos na dança podemos vislumbrar uma quarta dimensão. Hélio Oiticica, que foi buscar esta concepção em Marcel Duchamp<sup>319</sup>, acreditava que a quebra das formas regulares que compõem a obra apresenta uma vontade da arte de chegar a uma dimensão infinita da obra. Com a entrada do corpo na obra, ele percebe que “essa dimensão infinita da obra é um elemento importante, talvez o de maior transcendência; os planos apesar de definidos, já possuem essa independência ‘além do limite’, e pela maneira que se organizam, organicamente e em tensão constante, com a sonoridade interna grave, revelam essa dimensão, que, como as dimensões de uma obra de arte, não é só dimensão física, mas uma dimensão que é completada na relação da obra com o espectador”<sup>320</sup>. Esta dimensão que Hélio Oiticica procura excede os espaços definidos para a arte e a leva ao infinito corporal.

Outras proposições de uma quarta dimensão também são encontradas na corporalidade. Carl Einstein em *Nergerplastik*<sup>321</sup> afirmou que a escultura negra é para ser tocada. Nesta dimensão tátil e no método que adota para estudar a arte negra - um cruzamento que desierarquiza as “escolas” artísticas para provar que existe arte africana - Einstein propõe “una cuarta dimensión de la historia, próxima, por cierto, a las tesis benjaminianas, donde documentos de cultura y documentos de barbarie se

---

<sup>318</sup> BATAILLE, Georges. A propósito de por quién doblan las campanas de Ernest Hemingway. In: *Una libertad soberana*. Hugo Savino (trad.). Buenos Aires: Padarido, 2007.

<sup>319</sup> Quando Hélio tratava do problema bidimensional do objeto copiou um trecho do livro de William S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, que fala sobre o ready-made e a quarta dimensão formulados por Duchamp.

<sup>320</sup> OITICICA, Hélio. Sem título, 04/09/1960. In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 21.

<sup>321</sup> EINSTEIN, Carl. *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona: Gil y Gaya, 2002.

equiparan”<sup>322</sup>. Alguns anos depois Borges se lança em defesa da quarta dimensão como um modo de tornar o mundo ilimitado. Antelo nos chama a atenção para a taticidade invocada por Borges como forma de alcançar este mundo infinito: “la cuarta dimensión – [Borges] argumenta esa vez - tal vez pueda ser intuída más fácilmente a través del toque, por ello el erotismo es, de hecho, una sublimación táctil que nos permite visualizar o mejor, taticizar la interpretación física de la cuarta dimensión”<sup>323</sup>. Guillaume Apollinaire, por sua vez, percebeu através de Metzinger que o extravasamento do espaço, a quarta dimensão, só seria possível em uma dimensão poética e anunciou com euforia a chegada de novos pintores (os cubistas) que levavam a pintura para além da geometria euclidiana. Assim, definiu a quarta dimensão como a que “representa a imensidade do espaço que, num dado momento, se eterniza em todas as direções. É o próprio espaço, a dimensão do infinito”<sup>324</sup>. Hélio Oiticica almejou esta quarta dimensão no supra-sensorial, que antes de mais nada “é a tomada definitiva de uma posição à margem”<sup>325</sup>, onde há uma exaltação do corpo na dança, na música rítmica com o intuito de dilatar os sentidos para a descoberta do centro criativo de cada indivíduo<sup>326</sup>.

Porém, este dilatamento dos sentidos não corresponde apenas ao estágio sensorial do homem, ele contém também implicações sociais, éticas e políticas, como todos os seus projetos. Na passagem do sensorial ao supra-sensorial a noção de instante aparece como propulsora da liberdade, como estímulo vital: “o que procuro, e devemos todos procurar, deverá ser o estímulo vital, para que este indivíduo seja levado a um pensamento (aqui comportamento) creador – o seu ato, subjetivo, o seu instante puro que quero fazer com que atinja, que seja um instante creador, livre”<sup>327</sup>. Se entendemos o suprasensorial, ou seja, a posição marginal, como um agrupamento das propostas de Oiticica, a saber, da dança, da liberdade, da quarta dimensão, então podemos lê-lo como a procura da “satisfação do corpo-dança”, que poderá ser vinculada ao Barracão e ao Mundo-Abrigo, expressando o “sonho não mais de comunidade piritamizada, castificada mas COMUNIDADE DO CORPO EM DANÇA”<sup>328</sup>. Uma comunidade que

<sup>322</sup> ANTELO, Raúl. *Maria con Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006, p. 195

<sup>323</sup> Idem, p. 196.

<sup>324</sup> APOLLINAIRE, Guillaume. Les Peintres Cubiste. In: CHIPP, Herschel. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 226.

<sup>325</sup> OITICICA, Hélio. *Supra (aboutissement)* - A chegada ao Suprasensorial..., 20/08/1968. Programa HO.

<sup>326</sup> Oiticica também inclui o uso de tóxicos e o mito como formas de chegar ao suprasensorial.

<sup>327</sup> OITICICA, Hélio. *A busca do suprasensorial*, 10/10/1967. Programa HO.

<sup>328</sup> OITICICA, Hélio. *Sem título*, 22/06/1973. Programa HO.

é pura exposição dos corpos na dança; neste projeto de comunidade notamos a fórmula com que Mario Pedrosa consagrou a arte de Hélio Oiticica, um “exercício experimental da liberdade”<sup>329</sup>. A experiência de uma comunidade em liberdade expressa uma liberdade do ser que o entrega à singularidade, na sua pura exposição, como os corpos na dança: “la libertad de una venida incalculable e improbable del ser a la presencia, la cual no hace otra cosa sino ponernos en presencia unos de los otros, es decir, de nuestra libertad, experiencia común de la exposición en la que la comunidad se funda, pero que se funda tan sólo por medio y para una resistencia infinita a toda apropiación de esencia colectiva o individual, de su partición o de su fundación”<sup>330</sup>.

O instante criador suprasensorial, i.e., o instante criador da guinada radical à margem, como chave para o alcance desta liberdade, traz à tona a possibilidade de reversão do tempo na dança. O instante foi também denominado como momento criativo que: “vem quando do mundo nada mais se ouve, há a saturação do mundo das suas coisas, de sua relatividade. Chega então o ‘momento sublime’. O tempo já não conta como cronologia; as idéias encontram-se com o seu tempo. São sublimes e se realizam”<sup>331</sup>. A experiência da liberdade surge do ato deste momento que, na simultaneidade do tempo proporcionado pela dança, separa e une passado e futuro para cristalizar-se no presente como um instante de perigo, que encontramos nas teses sobre o conceito de História de Walter Benjamin.

Benjamin redefine o papel do materialismo histórico ao qual cabe “capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante de perigo”<sup>332</sup>. Ao materialista histórico cabe a montagem da História que só pode ser feita quando se afasta do tempo cronológico, quando desiste de contar a história “tal como ela propriamente foi”<sup>333</sup> e a “escova a contrapelo”<sup>334</sup>. Esta concepção de tempo de Benjamin é colocada por Agamben como um tempo do fim: o tempo messiânico. Um tempo dentro do tempo como aquele de que falávamos em relação à dança.

---

<sup>329</sup> PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: *Dos Muraís de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

<sup>330</sup> NANCY, Jean-Luc. La experiencia de la libertad. Patricio Peñalver (trad.). Barcelona: Paidós, 1996, p. 109.

<sup>331</sup> OITICICA, Hélio. *O momento creativo* [atribuído], 26/05/1961. Programa HO.

<sup>332</sup> BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito da história*. Jeanne Marie Gagnebin (trad.). Mimeografado, 2003.

<sup>333</sup> Idem.

<sup>334</sup> Idem.

un tempo ulteriore rispetto a quello cronologico, che gli impedisce di coincidere perfettamente con il tempo di cui può farsi immagini e rappresentazioni. Questo tempo ulteriore non è, però, un altro tempo, qualcosa come un tempo supplementare che si aggiunge dal di fuori al tempo cronologico; esso è, per così dire, un tempo dentro il tempo – non ulteriore, ma interiore (...) il tempo che noi impieghiamo per far finire, per compiere la nostra rappresentazione del tempo. Esso non è la linea rappresentabile ma impensabile – del tempo cronologico né l'istante – altrettanto impensabile – della sua fine; ma non nemmeno semplicemente un segmento prelevato sul tempo cronologico, che va dalla resurrezione alla fine del tempo: è piuttosto, il tempo operativo que urge nel tempo cronologico e lo lavora e trasforma dall'interno, tempo di cui abbiamo bisogno per far finire il tempo<sup>335</sup>.

Talvez a obra de Oiticica que expresse, de uma forma mais abranjente, o instante puro ou o momento criador como um instante de perigo, que anuncie um tempo do fim seja *Apocalipopótese*<sup>336</sup>, uma experiência coletiva de liberdade que uniu Apocalipse e Hipóteses. Mas ao contrário do que o Apocalipse prenuncia, o fim dos tempos, encontramos nas hipóteses de Oiticica “manifestações para expressar o ‘sopro de vida’”<sup>337</sup>. *Apocalipopótese*, que não era “uma estética grupal, mas uma experiência do grupo aberto”, foi uma “poética do instante, ou do seu erguimento como o mais eficaz para exprimir as infinitas possibilidades da imaginação humana”<sup>338</sup>. Com as suas estrutura abertas às ações “coletivo-casual-momentâneo”<sup>339</sup> sabia-se que todo instante era um instante de perigo e que “não há um só instante que não carregue consigo a sua chance revolucionária”<sup>340</sup>. *Apocalipopótese*, ou o Dia do Juízo, que é como qualquer outro (casual), como afirma Agamben na esteira de Kafka e de Benjamin, só que com um leve deslocamento do estado das coisas (como um movimento de dança) provocado pela captura do instante (momentâneo) que mantém aberta “a porta estreita pela qual poderá entrar o Messias”<sup>341</sup> que vem para redimir o povo oprimido (coletivo). *Apocalipopótese* reforça seu caráter redentor com as “foto-momentos” dos Parangolés

<sup>335</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Il tempo che resta*, p. 68.

<sup>336</sup> Apocalipopótese foi uma manifestação ao ar livre, uma “experiência do grupo aberto num contato coletivo direto” organizado por Hélio Oiticica em 1968 e foi dedicada a José Celso Martinez Corrêa. A experiência contou com a presença de John Cage, também eram esperados Negrão de Lima e o curador de plantas de Burle Marx. “Esperamos o comparecimento a este tão importante evento do Sr. Negrão de Lima e do curador das plantas do Sr. Burle Marx”. Participaram do “evento” com proposições Antonio Manuel com as urnas quentes; Lygia Pape com Ovos; Rogério Duarte com o show dos cães amestrados; Pietrina Checacci com estandartes; Samy Mattar com as roupas fluorescentes, Ecosteguy com os poemas-objetos; Hélio Oiticica com os Parangolés e seus participantes da Mangueira, Salgueiro, entre outros.

<sup>337</sup> OITICICA, Hélio. *Lygia Pape/Apocalipopótese* [atribuído], 01/09/1968. Programa HO.

<sup>338</sup> OITICICA, Hélio. *O Objeto - Instâncias do problema do Objeto*. Programa HO.

<sup>339</sup> OITICICA, Hélio. *Apocalipopótese*, 22/10/1969. Programa HO.

<sup>340</sup> BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito da história*.

<sup>341</sup> Idem.

de Oiticica, que condensam a multidão da favela, a coletividade de humanos que irão sempre exigir algo de nós, pois foi cristalizada na foto: “aun si la persona estuviese hoy completamente olvidada, aun si su nombre hubiese sido borrado para siempre de la memoria de los hombres – y a pesar de esto; es más precisamente por esto-, esta persona, ese rostro exigen su nombre, exigen no ser olvidados”<sup>342</sup>. A fotografia reserva sempre o que poderia ter sido, o que está a prestes a perder-se, por isso ela nos recorda e nos exige o resgate das possibilidades.

A multidão cristalizada nas foto-momentos de Oiticica, os anjos demoníacos da passeata dos cem mil<sup>343</sup> foram a “interferência do imponderável”<sup>344</sup> que anunciou *Apocalipopótese*, a “mensagem”<sup>345</sup> redentora para “o sofrer anônimo da opressão”<sup>346</sup>, um clarão, um lampejar, na “noite negra”<sup>347</sup> de 1968. Foi como um “sopro de vida” cuja “última palavra será a quarta dimensão”<sup>348</sup>. “Atrás do pensamento” está o corpo exposto que as “capas vestem e desnudam” que “convidam a dança ou ao gesto”<sup>349</sup>, a vida que “não tem adjetivo”<sup>350</sup>. *Apocalipopótese* instaura o *Mundo-abrigo*, o mundo dos corpos dançantes, e nos fará recordar a nossa tarefa redentora, “até ser a prática constante da liberdade”<sup>351</sup>, em um verdadeiro Estado de Exceção.

---

<sup>342</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*, p.32.

<sup>343</sup> Hélio Oiticica anotou “creio, eu, a grande passeata dos cem mil teria sido a introdução para *Apocalipopótese*”. OITICICA, Hélio. *Apocalipopótese*. 22/10/1969. Programa HO.

<sup>344</sup> OITICICA, Hélio. *Apocalipopótese*. 22/10/1969. Programa HO.

<sup>345</sup> Oiticica anotou: “mais do que o protesto que encerra, a mensagem”. OITICICA, Hélio. *Apocalipopótese*. 22/10/1969. Programa HO.

<sup>346</sup> OITICICA, Hélio. *Apocalipopótese*. 22/10/1969. Programa HO.

<sup>347</sup> OITICICA, Hélio. *Londumento*. 27/08/1969. In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 123.

<sup>348</sup> LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. São Paulo: Círculo do livro, 1978, p. 25.

<sup>349</sup> OITICICA, Hélio. *Apocalipopótese no aterro*. 04/08/1968. Programa HO.

<sup>350</sup> Idem, p. 18

<sup>351</sup> OITICICA, Hélio. *Apocalipopótese*, 22/10/1969. Programa HO.

## A hora da estrela

*¿Surgió de bajo tierra?  
¿Se desprendió del cielo?  
Estaba entre los ruidos,  
herido,  
malherido,  
inmóvil,  
en silencio,  
hincado ante la tarde,  
ante lo inevitable,  
las venas adheridas  
al espanto,  
al asfalto,  
con sus crenchas caídas,  
con sus ojos de santo,  
todo, todo desnudo,  
casi azul, de tan blanco.  
Hablaban de un caballo.  
Yo creo que era un ángel.  
Oliverio Girondo.*

Entre o fim da década de 1950 e início da década de 1960, o Rio de Janeiro perde dois mitos: Mineirinho e Cara de Cavalo. Zuenir Ventura, em *Cidade Partida*, nos apresenta uma descrição da breve vida dos dois bandidos. Mineirinho fez história montando quadrilhas e liderando rebeliões em presídios, foi considerado por Octávio Ribeiro o bandido de maior inteligência na época. Viveu vinte oito anos, morreu com treze tiros, foi condenado a cento e trinta e sete anos de prisão, e a polícia atribuiu vinte oito assassinatos ao seu currículo. Já Cara de Cavalo, segundo Ventura, era um bandido preguiçoso: “pouco trabalho, muitas mulheres e um dinheiro certo, sem risco”. Seu erro foi matar o detetive Le Cocq. Morreu pouco mais de um mês depois do infortúnio. Foram disparados cem tiros, mas “só” cinquenta e dois o atingiram segundo o laudo policial. A perseguição a Cara de Cavalo foi uma verdadeira cruzada explicada pelo “desejo de vendeta de uma classe ofendida”<sup>352</sup>. Foi em homenagem ao detetive morto que fundaram a *Escuderia Detetive Le Cocq*, um verdadeiro esquadrão da morte que aterrorizou a cidade do Rio de Janeiro, atuando também como braço direito do governo militar. Esta instituição foi “oficialmente” dissolvida na década de 1980, mas temos notícias de que ainda funciona a pleno vapor, como pudemos observar recentemente no Espírito Santo, e em São Paulo, com as retaliações da polícia nas favelas.

---

<sup>352</sup> VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.



Cara de Cavalo é, desde o seu nome, um *Homo Sacer*, bandido ou banido, um híbrido, um marginal. Meio homem meio animal, ele e todos os fora de lei que, sob o pretexto de serem caracterizados com animalidade, recebem tratamentos dos mais violentos. Isto é fruto, explica Agamben, de uma máquina antropológica, de uma máquina *oikonômica*, que gestiona a vida biológica e que produz as cesuras entre homem e animal a fim de impedir a potência do aberto. A vida do bandido, explica Agamben, “não é um pedaço de natureza ferina e sem alguma relação com o direito e a cidade; é, em vez disso, um limiar de indiferença e de passagem entre o animal e o homem, entre a *phýsis* e o *nómos*, a inclusão e a exclusão: *loup garou*, lobisomem, ou seja, *nem homem nem fera*, que habita paradoxalmente ambos os mundos sem pertencer a nenhum”<sup>353</sup>. Se partimos do conceito de Agamben percebemos que o bandido, tal como o marginal, ou o *Homo Sacer*, está em um limiar; sua condição não possibilita que ele seja inteiramente homem, mas também não permite reduzi-lo a pura animalidade. As discussões acerca do tema geram controvérsias, sobretudo depois de Auschwitz<sup>354</sup>. Porém, existem autores que ampliam o conceito e esclarecem algumas possibilidades que surgem deste limiar tão nefasto. Um destes autores é Michel Serres, que aponta para a característica de metamorfose do bandido em uma similar proposta do *Homo Sacer*: “Aquele ou aquela que é excluído ou maltratado concentra em si poder de metamorfose ou de apoteose, a sociedade o considera como pestilento e, de súbito, o adora como deus”<sup>355</sup>. Oscila entre o herói e o anti-herói.

Hélio Oiticica dedicou ao seu amigo inúmeras homenagens. O *B33 Bólido Caixa 18 Homenagem a Cara de Cavalo Poema-caixa 2*, feito em 1965 e apresentada em 1966 é uma das mais conhecidas. Oiticica se apropria da imagem de Cara de Cavalo e a desnaturaliza: retira da sua exposição espetacular com que fora colocada nas capas dos jornais e a abriga em uma caixa onde, curiosamente, reaparece a contemplação na obra de Oiticica. Além da imagem do corpo fuzilado de Cara de Cavalo, o Bólido contém a inscrição: “Aqui está, aqui ficará. Contemplai o seu silencio heróico”; porém não se

---

<sup>353</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*, p. 112.

<sup>354</sup> Agamben, em *O Aberto*, embora não fale explicitamente sobre os campos de concentração, analisa a separação entre o homem e o animal e propõe pensar politicamente o que os separa: “Trabajar sobre estas divisiones, preguntarse en qué modo –en el hombre– el hombre ha sido separado del no-hombre y el animal de lo humano es más urgente que tomar posición acerca de las grandes cuestiones, acerca de los denominados valores y derechos humanos. Y, tal vez, también la esfera más luminosa de las relaciones con lo divino dependa, de alguna manera, de aquella –más oscura– que nos separa del animal”.

<sup>355</sup> SERRES, Michel. *Cinco Sentidos: filosofia dos corpos misturados*. Eloá Jacobina (trad). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 61.

trata de uma mera contemplação estética, Oiticica deixa claro que se trata de um momento ético:

Gostaria de explicar a outra caixa com fotografia e palavras: não é um poema mas uma espécie de imagem-poema-homenagem a Cara de Cavalo. Afora qualquer simpatia subjetiva pela pessoa em si mesma, este trabalho representou para mim um ‘momento ético’ que se refletiu poderosamente em tudo que fiz depois: revelou para mim mais um problema ético do que qualquer coisa relacionada a estética. Eu quis homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. Tal idéia é muito perigosa, mas é necessário para mim: existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é a busca desesperada de felicidade. Conheci Cara de Cavalo pessoalmente e posso dizer que era meu amigo, mas para a sociedade ele era um inimigo público nº 1, procurado por crimes audaciosos e assaltos – o que me deixava perplexo era o contraste do que eu conhecia dele como amigo, alguém com quem conversava no contexto cotidiano tal como fazemos com qualquer pessoa, e a imagem feita pela sociedade, ou a maneira como seu comportamento atuava na sociedade e em todo mundo mais. Você nunca pode pressupor o que será a atuação de uma pessoa na vida social: existe uma diferença de níveis entre sua maneira de ser consigo mesmo e a maneira como age como ser social. Todos esses sentimentos paradoxais tiveram grande impacto em mim. Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército, etc. Eu faço poemas-protesto que tem mais um sentido social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão<sup>356</sup>.

Essa manifestação de Hélio atua como uma resposta ao quê e aos que mataram Cara de Cavalo. A liberdade, tão inspiradora para Hélio Oiticica, tinha sido apagada pela centena de tiros que foram disparados contra Cara de Cavalo. A violência como revolta justificava o heroísmo do bandido que seria caçado como resposta rápida e mais violenta da polícia.

No entanto, Oiticica não optou por uma saída conciliatória para mediar as duas partes: “não sou pela paz, acho-a inútil e fria”. Seria conciliatório se Hélio quisesse assumir a responsabilidade, termo muitas vezes confundido com ética, que Agamben esclarece estar intimamente vinculada a um sentido jurídico: “Il gesto dell’assumere responsabilità è, dunque, genuinamente giuridico e non ético. Esso non esprime nulla di

---

<sup>356</sup> OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, s/p.

nobili e luminoso, ma semplicemente l'ob-ligarsi, il consegnarsi in prigionia per garantire um debito, in uma prospettiva in cui il vincolo giuridico ineriva ancora al corpo del responsabile”<sup>357</sup>. Assumir a responsabilidade representa assumir um compromisso jurídico já pré-estabelecido e neste ato, diz Agamben, não há nada de nobre ou luminoso. A ética, por sua vez, está vinculada à felicidade e à vida. É por esta razão que Oiticica atribui sua homenagem a um momento ético, pois entendia que “a busca geral da felicidade é, sem dúvida, o fim da arte, o seu ponto crucial”<sup>358</sup>.

A violência como revolta, como busca da felicidade pode ser lida em Oiticica como a deposição de uma ordem. Por ser meio puro, esta violência/ação<sup>359</sup> foge de uma pretensão de poder porque “enquanto meio é, ou instituinte ou mantenedor de direito”; e “o ameaça, não pelos fins que possa almejar, mas pela sua própria existência fora da alçada do direito”<sup>360</sup>. O que permitiu a Benjamin indagar sobre “quantas vezes a figura do ‘grande’ bandido não suscita a secreta admiração do povo, por mais repugnantes que sejam os seus fins. Não por causa de seus feitos, mas apenas por causa do poder/violência que se manifesta nesses feitos”. Não é fortuita a escolha de Benjamin pelo bandido (esta palavra deriva da mesma raiz etimológica de abandonado), que nos apresenta a possibilidade de existência de algo que suspenda as regras da dominação sem querer (ou poder) tornar-se dominante. Esse poder/violência, alcançado pelo “grande bandido”, que deve ser lido aqui como o ser abandonado, é o que se manifesta ameaçadoramente para o direito, que tenta a todo custo tirá-lo dos indivíduos. Benjamin vislumbrou na violência pura a potência revolucionária: “se a existência do poder, enquanto poder puro e imediato, é garantida, também além do direito, fica provada a possibilidade do poder revolucionário, termo pelo qual deve ser designada a mais alta manifestação do poder puro, por parte do homem”<sup>361</sup>.

Oiticica em 1968 confeccionou outro Bólido em homenagem a Cara de Cavalo, o *B56 Bólido Caixa 24 Cara a Cara de Cara de Cavalo*, no qual o espectador tem que encarar o rosto de Cara de Cavalo reproduzido em escala humana. O rosto de Cara de Cavalo foi a única parte conservada pela polícia para que fosse possível o reconhecimento do seu corpo pelos familiares; mas não só, era preciso que sua foto estampasse as manchetes de jornais para que todos tomassem conhecimento de seu

---

<sup>357</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz*, p. 20

<sup>358</sup> OITICICA, Hélio. *A busca do supra-sensorial*. Programa HO.

<sup>359</sup> Agamben explica que Benjamin, ao falar da violência revolucionária, está falando da ação humana. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*, pp. 94-98.

<sup>360</sup> BENJAMIN, Walter. *Crítica da violência: crítica do poder*, p. 162.

<sup>361</sup> Idem, p. 175.

assassinato, e que era de fato o bandido procurado. Esta interessante homenagem de Oiticica tem a mesma carga ética e política da anterior, pois concentra-se no rosto. Agamben explica que a exposição é o lugar da política, e que o rosto “è l’essere irreparabilmente esposto dell’uomo e, insieme, il suo restare nascosto proprio in quest’apertura. E il volto è il solo luogo della comunità, l’unica città possibile. Poiché ciò che, in ogni singolo, apre al politico”<sup>362</sup>. O rosto de Cara de Cavalo sem nenhuma expressividade, como pura exposição do ser, não guarda nenhuma revelação a ser feita, é pura exterioridade que apresenta a possibilidade de instaurar um novo uso. Quando Agamben fala dos rostos indiferentes das manequins e das atrizes pornôs, explica que eles devem “no dar a ver otra cosa que un dar a ver (es decir, la propia absoluta mediania). De este modo el rostro se carga hasta estallar de valor de exposición. Pero precisamente por esta nulificación de la expresividad, el erotismo penetra allí donde no podría ter lugar: en el rostro humano, que no conoce desnudez, porque está siempre ya desnudo. Exhibido como puro medio más allá de toda expresividad concreta se vuelve disponible para un nuevo uso”<sup>363</sup>. É ao rosto que Oiticica vincula novamente uma posição ética da margem, na busca do suprasensorial: “Marginetical. A nova cara se descobre, é linda, é o que há séculos estava escondido, sai, ergue-se”<sup>364</sup>. Deste modo, Oiticica nos apresenta o marginal como puro meio, um limiar, rompendo qualquer forma de relação com o centro; assim como reforça a antropofagia de não incorporação, mas sim de contato, suas propostas não identitárias. Isto porque Oiticica entende o marginal como o fora (*en dehors*), porque o rosto é o fora, explica Agamben,

un punto di indifferenza rispetto a tutte le mie proprietà, rispetto a ciò che è proprio e a ciò che è comune, a ciò che è interno e a ciò che è esterno. Nel volto, io sto con tutte le mie proprietà (...), ma senza che nessuna di esse mi identifichi o mi appartenga essenzialmente. Esso è la soglia di de-propriação e di de-identificazione di tutti i modi e di tutti le qualità, nella quale soltanto essi diventano puramente comunicabili. E solo dove trovo un volto, un fuori mi avviene, incontro in’esteriorità<sup>365</sup>.

---

<sup>362</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Mezzi senza fine*. p. 74.

<sup>363</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*, p. 117.

<sup>364</sup> OITICICA, Hélio. *Supra (aboutissement)* - *A chegada ao Suprasensorial...* 20/08/1968. Programa HO. No rascunho desta versão Oiticica anota: “onde se lê marginal lê-se: MARGINetica, MARGENetica, MARGenética”.

<sup>365</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Mezzi senza fine*, p. 80.

Ao desterritorializar o rosto, Oiticica traz à tona a singularidade do marginal, que de acordo com Deleuze<sup>366</sup> é anônima, pré-individual, nômade e impessoal: assim, ele inopera a apreensão do marginal, retira-o da condição de efeito colateral. Mas há ainda outra homenagem a Cara de Cavalo feita por Oiticica, menos comum na sua forma e menos conhecida que seus Bólides, uma poesia escrita em 1968 que menciona seu amigo:

qual a nova cara \_\_\_\_\_  
de cavalo  
assoalho  
ou o baralho da vida  
pútrido odor  
sabor  
salabor  
salibidor  
da tumba não o horror  
nem dor  
apenas um tremor  
o imponderável  
o terceiro  
ou o quarto mundo  
quarto imundo  
mas palpável  
ele é e existe  
não é triste  
é triste  
como a artrite que nos acomete  
no pântano  
ou no apartamento  
de cimento  
o cimento que cobre o ato  
o tato  
o crime  
que já deixa de ser<sup>367</sup>

Oiticica nos mostra a impossibilidade de definir uma nova cara de Cara de Cavalo, que é triste, não é triste, é inexpressiva. Oiticica imprimia uma carga poética a suas obras sempre: seus bólides eram chamados de caixa-poema ou imagem-poema-homenagem como designou o B33. Mas especificamente esta homenagem a Cara de Cavalo nos leva a outras considerações: detendo-nos apenas sobre a forma pela qual Hélio Oiticica optou para trazer à luz o marginal: a poesia, sem capas, nem caixas. Se as

---

<sup>366</sup> DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Luiz Roberto Salinas Fortes (trad.). São Paulo: Perspectiva, 1998.

<sup>367</sup> OITICICA, Hélio. *Sem título*. 03/11/1968. Programa HO.

inovações artísticas de Hélio tinham o intuito de superar o quadro e inoperar a moldura, a poesia, por sua vez, nos leva à inoperância da língua. O poema – explica Agamben - é

Un modello di questa operazione che consiste nel rendere inoperose tutte le opere umane e divine. Poiché la poesia è precisamente quell'operazione linguistica che rende inoperosa la lingua – o, nei termini di Spinoza, il punto in cui la lingua, che há disattivato le sue funzioni comunicative e informative, riposa in se stessa, contempla la sua potenza di dire e si apre, in questo modo, a un nuovo, possibile uso. (...) E il soggetto poetico è non l'individuo che há scritto queste poesie, ma quel soggetto che si produce nel punto in cui la lingua è stata resa inoperosa, è, cioè, divenuta, in lui e per lui puramente dicibile.<sup>368</sup>

A poesia desestabiliza a língua, é a potencia de dizer dizendo. Tal como o rosto inexpressivo, o que ela comunica é a sua própria comunicabilidade, ou seja, sua possibilidade de comunicar. Agamben identificou o poema como a inoperância da língua, pois a linguagem é a esfera de entendimento não violenta de que Benjamin nos falava.

Uma outra “manifestação marginal” de Oiticica foi sua bandeira/estandarte que continha uma foto e a célebre frase: “Seja marginal, seja herói”. A foto, como alerta Beatriz Carneiro, não era de Cara de Cavalo, mas de um marginal anônimo “Alcir Figueira da Silva que ao se sentir alcançado pela polícia depois de assaltar um banco, ao meio-dia, jogou fora o roubo e suicidou-se”<sup>369</sup>. Em homenagem a Alcir, o “anti-herói anônimo”, Oiticica fez seu *B44 bólido Caixa 21 (Caixa-poema 3)*. Neste, o espectador deveria remover uma caixa cheia de areia para revelar a foto do cadáver de Alcir coberto por um vidro: “quis eu, através de imagens e plásticas e verbais exprimir essa vivência da tragédia do anonimato, ou melhor da incomunicabilidade daquele que, no fundo quer comunicar-se”<sup>370</sup>. Mas mesmo com o intuito de exprimir esta incomunicabilidade, o anonimato do homem, cuja foto estampa uma das mais conhecidas obras de Hélio Oiticica, altera a perspectiva heróica e espetacular de exaltação de Cara de Cavalo, e passa a atuar no silêncio. Se Cara de Cavalo ganhou fama, Alcir foi abandonado à infâmia. “Que diabólica neurose o teria levado a preferir a morte à prisão?”: esta pergunta de Oiticica poderia ser reformulada pela pergunta de Foucault sobre as vidas infames: “do que elas foram em sua violência ou em sua desgraça singular, nos restaria qualquer coisa se elas não tivessem num dado momento

<sup>368</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Il regno e la gloria*, p. 275.

<sup>369</sup> OITICICA, Hélio. *O Herói anti-herói e o Herói Anônimo*, 1968. Programa HO.

<sup>370</sup> Idem.

cruzado com o poder?”<sup>371</sup>. O que teria sido da vida de Alcir ou de Cara de Cavalo se a polícia não os tivesse alcançado é impossível dizer, porque “a sociedade castrou toda possibilidade da sua sobrevivência” nos diz Hélio Oiticica. Mas o que é possível e é também uma tarefa ética é libertar as vidas potentes que estão cristalizadas ali onde devemos *contemplar* o silêncio heróico. Era isso que Hélio reivindicava nas suas homenagens aos bandidos assassinados, propostas também como uma “margem ética”. Restituir estas vidas de viv-ibilidade, termo com o qual Agamben exprime a necessidade de retirar a vida dos determinismos, das tentativas de designar seus destinos biológico ou social que fecham ao invés de abrir a vida às *poss-ibilidades* de viver:

Spinoza chiama ‘contemplazione della potenza’ un’inoperosità interna, per così dire, alla stessa operazione, una ‘prassi’ *sui generis* che consiste nel rendere inoperosa ogni specifica potenza di agire e di fare. La vita, che contempla la (propria) potenza di agire, si rende inoperosa in tutte le sue operazioni, vive soltanto la (sua) vivibilità. Scriviamo propria e sua fra parentesi, perché solo attraverso la contemplazione della potenza, che rende inoperosa ogni specifica *energeia*, qualcosa come l’esperienza di un ‘proprio’ e di un ‘sé’ diventa possibile. Il sé, la soggettività, è ciò che si apre come un’inoperosità centrale in ogni operazione, come la viv-ibilità di ogni vita. In questa inoperosità, la vita che viviamo è soltanto la vita attraverso cui viviamo, soltanto la nostra potenza di agire e di vivere, la nostra *ag-ibilità* e la nostra *viv-ibilità*. Il *bios* coincide qui senza residui con la *zoe*.<sup>372</sup>

Com esta proposição de Agamben vemos de que modo podemos compreender a reaparição contemplativa na obra de Hélio Oiticica. A contemplação ali não se funda em uma separação cultural, mas sim em uma operação onde *bios* e *zoé* coincidem, ou seja, onde a vida nua é a vida política. Não por acaso, em outra homenagem aos amigos assassinados pela polícia, Oiticica irá resgatar a dança, os corpos em movimento que conservam a potência, o ato que suspende o tempo cronológico para devir um tempo outro. Na construção do Parangolé-área *A ronda da morte*, Oiticica propõe a abertura do espaço fechado, onde os corpos são sufocados socialmente, à abertura através dos corpos dançantes

---

<sup>371</sup> FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: MOTTA, M. B. (Org.). *Ditos e escritos IV: Estratégia, poder-saber*. Vera Lúcia Avellar Ribeiro (trad.). Rio de Janeiro: ForenseUniversitária, 2003., p. 208.

<sup>372</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Il Regno e la Gloria*, p. 274.

[o centro] Área fechada um circo preto: através do preto de dentro luzes estroboscópicas em ronda permanente. Pessoas dançam dentro música de discoteca. [a parte externa] Área com [ilegível] cavalo cavalgando na ronda.

Este vislumbre me veio hoje, dimanche e dedico a todos os meus amigos-amantes mortos (penso em CELSO RIBEIRO DOS SANTOS – morto há um mês, e a quem adorava – penso em PAULINHO, morto dias antes, na MANGUEIRA – penso em JERÔNIMO morto há anos em 69 quando eu estive em LONDRES)

— seria esta obra uma meditação da morte e da dança  
|  
a ronda

simultaneidade  
|  
tempo-dança  
a morte ligada  
a este tempo-dança como parte dele<sup>373</sup>.

A condição marginal de Oiticica é ressaltada mais uma vez pela ausência de lugar e, de certo modo, pela busca de um lugar onde o tempo seja o tempo da dança: é a construção de uma experiência libertadora sem laços sociais. Este seria o espaço suprasensorial que, vale lembrar, é marginal; e esta posição não pode supor a construção de obras: é sim uma comunidade inoperante, pois como o próprio Oiticica declarou “l’opera morreu”<sup>374</sup>. Se a obra, palpável, identificável e classificável morreu, só temos as “singularidades pululantes” do texto, anônimas e impossíveis de apreender. É assim expresso por Oiticica, ao falar de Jerônimo, também homenageado pelo Parangolé-área:

Only Jerônimo of Mangueira can be mentioned here, because they are victims of idiots, of this position social structure – but they are more that → the have the world to live in, although it is the MARGINWORLD that challenges everything – it may be Edward Pope’s world, or mine, who knows – but I want to be a witness, and I am, to the injustice made against such extraordinary people, *with no name or place in a society*, SHITiety, such as Jerônimo: I make him now a symbol!<sup>375</sup>.

---

<sup>373</sup> Oiticica, Hélio. *Sem título*, 23/05/1979. Programa HO. Oiticica descreve este projeto em uma carta a Martine Barrat, mas não na formatação apresentada acima, que foi retirada do livro de Beatriz Carneiro (p. 171).

<sup>374</sup> OITICICA, Hélio. *Sexo Violência*, 1969. Programa HO.

<sup>375</sup> Idem.



Sem nome e sem lugar, o marginal de Oiticica é uma singularidade, um ser qualquer exposto tal qual ele é. A marginalidade de Oiticica se encontrará futuramente com o conceito de não-narração que surgiu dos seus bloco-experiências *Cosmococas*<sup>376</sup>, que, sintomaticamente, trabalhavam com o rosto de personalidades do cinema, da música, entre outros<sup>377</sup>. Oiticica reivindica o caráter marginal do filme *Mangue Bangue* de seu amigo e parceiro nas *Cosmococas*, Neville d’Almeida, que “não é um documento naturalista da vida como ela é ou busca de poeta artista nos puteiros da vida: é sim a perfeita medida de frestras-fragmentos filme-som de elementos concretos”<sup>378</sup>. Daí o conceito de não-narração, a montagem e corte que inoperam a narração linear e cronológica: “montagem e corte dos takes deslocados fim do conceito de cinema verité já que o CINEMA É A VERDADE e não a representação da verdade”<sup>379</sup>. A semelhança com o cinema de Guy Debord não é mera coincidência, pois como vimos, Oiticica foi leitor da *Sociedade do Espetáculo* cuja tese central, diz Agamben, é a zona de indecidibilidade entre o verdadeiro e o falso. Foi este mesmo procedimento de montagem e corte identificado no cinema do situacionista, que levou Agamben a vincular cinema e história; uma história, entretanto, não cronológica, mas messiânica. Agamben expande este método de corte e cesura à poesia: “A única coisa que se pode fazer na poesia e não na prosa são os *enjambements* e as cesuras”, que falávamos, inopera a língua. Não será, então, por acaso que Oiticica dirá que *Mangue Bangue* é “tão concreto quanto o Santeiro oswaldiano e o meu Parangolé”, e que seu caráter criativo está na “paródia do dia-a-dia”<sup>380</sup>. Ora, se não é representação da verdade e apresenta sua força criadora na paródia, *Mangue Bangue* deve ser entendido como um filme de resistência, já que ele tem “antes de mais nada (...) a força de des-criar o que existe, des-criar o real, ser mais forte que o fato que aí está. Todo ato de criação é também um ato de pensamento, e um ato de pensamento é um ato criativo, pois o pensamento define-se antes de tudo pela sua capacidade de des-criar o real”<sup>381</sup>.

---

<sup>376</sup> A designação de blocos para esta experiência não é um dado menor, Oiticica tinha uma grande admiração pela desordem dos blocos de carnaval que se diferenciavam das escolas de samba por ser: “essa coisa anônima”, “sem hierarquia”. OITICICA, Hélio. *RAP in progress*. 28/10/1973. Programa HO.

<sup>377</sup> Cf *Quasi-Cinemas*. Carlos Basualdo (Org.). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001; AGUILAR, Gonzalo. Hélio Oiticica: la invención del espacio. In: *Punto de Vista*. n. 84 Buenos Aires: Siglo XXI, abril 2006.

<sup>378</sup> OITICICA, Hélio. *Mangue Bangue*, de Neville d’Almeida, 09/03/1973. Programa HO.

<sup>379</sup> Idem.

<sup>380</sup> Idem.

<sup>381</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord*. Disponível em <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2007/10/398474.shtml>

Oiticica opta por assemelhar a paródia *Mangue Banguê* ao texto de Oswald de Andrade, que também parodia *Navio Negreiro* de Castro Alves, e assim ilumina mais uma vez o ato des-criativo, como nos mostra Alexandre Nodari: o “‘contato com o título morto’ que é o ‘Navio Negreiro’ não participa da ambígua lógica modernista de paródia – onde a desvalorização do original pela paródia vai de par com a sua valorização, onde a cópia não só degrada, mas também fortalece o autêntico –; ao invés, faz o próprio e o impróprio se tocarem, iluminando tanto o texto parodiado quanto a paródia, tanto o passado quanto o presente”<sup>382</sup>. Ou seja, a descrição traz o que poderia ter sido, as potencialidades condensadas no texto parodiado que, ao ser tiradas do contexto para serem *usadas*, fazendo tocar presente e passado, revelam sua potência, pois uma obra vale

não só pelo que efetivamente continha, mas também pelo que nela havia ficado em potência, pelas possibilidades que havia sabido conservar (‘salvar’), para além do ato (e, que, neste viviam como tarefa). Portanto, nesta perspectiva, precisamente é séria a relação com o passado que não o transforma em necessidade, mas que sabe repetir a sua possibilidade – inclusive e sobretudo a possibilidade de não ser (ou de ser de outra maneira), ou seja, a contingência<sup>383</sup>.

Oiticica descrevia o marginal com *Mangue Banguê*, ao dizê-lo paródia e compará-lo a uma outra paródia, a do *Navio Negreiro*, ele (des)cria um “povo que falta”. Ao operar por montagem e cesura, Oiticica constrói um híbrido: o marginal; ao comparar este método com seus Parangolés, consegue atingir a “afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que ainda não existe”<sup>384</sup>, um povo redimido.

Do subsolo, da favela ou do mangue, o marginal que Oiticica nos apresenta é uma existência abandonada que concentra um caráter redentor. Longe do romantismo que suas propostas possam suspirar, Oiticica quer nos mostrar o quão inadmissível é o corte biopolítico que decide quem deve viver e quem deve morrer, por isso encontra na infâmia de Alcir e no rosto inexpressivo de Cara de Cavalo, singularidades que não podem ser apreendidas. Oiticica não propõe laços comunitários e assim fortalece o

---

<sup>382</sup> NODARI, Alexandre. “*a posse contra a propriedade*”: “pedra de toque do Direito Antropofágico”. Dissertação de mestrado, 2007.

<sup>383</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Henrique Burigo (trad.). Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 252.

<sup>384</sup> DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Especial para a “*Trafic*”. José Marcos Macedo (trad.). Folha de São Paulo, 27/06/1999.

amor, um amor sem piedade, um amor redentor que nas suas homenagens faz encontrar morte e vida, a contingência, as possibilidades de vida: viv-ibilidades.

## Um sopro de vida

*Uma vida...*  
Gilles Deleuze

*Capão* é uma *cidade de Deus* onde todos os homens carregam a culpa do *pecado*, onde a violência é um fim em si mesmo. A máxima de Clausewitz foi invertida, ao invés de a guerra ser uma extensão da política, a política tornou-se extensão da guerra. Assim, afastou-se ainda mais a possibilidade de vislumbrar uma saída que não seja violenta. Neste sentido, Agamben aposta na profanação e na inoperância; Badiou em um projeto político, grandioso, épico e violento; e Nancy aposta no contato. Todas essas formas têm no seu centro a violência revolucionária (ação) que Benjamin anunciou na década de 1920. Todas apontam para uma violência que deponha a ordem sem a intenção de impor outra. Deste modo, só poderemos pensar a política (a vida) a partir da violência que ela nos impõe, já que todo “pensamento que tem como objeto a vida compartilha deste objeto com o poder e deve confrontar-se com as suas estratégias”<sup>385</sup>.

No Capão a guerra anuncia o fim dos tempos: o apocalipse contemporâneo de uma necrópole de Deus. No corpo-a-corpo com os dispositivos, a lógica do Capão reproduz os mecanismos lacerantes das técnicas de poder biopolítico. De uma proposta de libertação da submissão, pôr a vida em jogo se lançando para a morte, o que restou foram os corpos abjetos da vida sacra: o *homo ludens* tornou-se *homo sacer*.

A antropofagia tropicalista do mangue de Hélio Oiticica (des)cria o Navio Negreiro, a Cidade de Deus e o Capão Redondo. A antropofagia tropicalista periférica faz coincidir sangue e solo, a morte desde o nascimento, já que nascer significa submeter-se ao soberano cujo poder impõe-se sobre a vida. Mas o que nos interessa é pensar como restituir potência a esta marginalidade que retornou ressentida.

Capão é uma “formação arbórea de pequena extensão, volume e composição variados, e de aspecto diverso da vegetação que a circunda”<sup>386</sup>. *Capão* é uma comunidade de árvores exilada – um jardim. Capão também é um conjunto de *barracos*

---

<sup>385</sup> Imanência absoluta. In: ALLIEZ, Eric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 183.

<sup>386</sup> Dicionário Houaiss.

onde Hélio Oiticica deu abrigo a Adão e Eva, o *Éden*. No *mundo-abrigo* do *Éden-Capão* as crianças, a um tiro de distância, pedem: *gimme shelter*, abriguem-me, mas não me incluam, toquem-me, mas não me absorvam.

Das *hipóteses* do passado reconstruído pela coleção de pedras surgirá um instante de perigo que transformará o fim dos tempos da necrópole apocalíptica, em tempo do fim da *Apocalipopótese*, quando os anjos demoníacos do Capão, da Cidade, do Navio Negreiro farão uma “interferência do imponderável” e trarão uma mensagem redentora: os corpos sairão da abjeção para a dança. Neste instante toda violência se tornará inoperante, toda ação passará a ser um meio sem fim e toda individualidade se apagará “em prol da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome e que, apesar disso, não se confunde com nenhum outro. Essência singular, uma vida...”<sup>387</sup>

O *mundo abrigo* diz “irmã”, a literatura marginal, “mano”: ambos dizem amor<sup>388</sup> e propõem uma comunidade dos amantes. A idéia do amor é a idéia do *com*, tocar sem se confundir, uma proximidade distante que Agamben nos ensinou em lindas palavras: “Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximar dele, para o dar a conhecer, distante, e mesmo inaparente - tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro. E depois, mesmo no meio do mal-estar, dia após dia não ser mais do que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada”<sup>389</sup>. *Abrigar* os anjos demoníacos do *Capão* no *Éden*, em uma *cidade* sem *Deus* e sem *pecado*, onde a única lei será a lei do amor, é a comunidade que vem.

---

<sup>387</sup> DELEUZE, Gilles. Imanência: uma vida... In: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro: UFRJ, Ano IX, n.11, 2004.

<sup>388</sup> Amante deriva da mesma raiz etimológica do termo fraternidade (fráter/frátris), segundo o dicionário Houaiss.

<sup>389</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Idéia da prosa*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999, p.51.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Archipelago of Exception* - Zygmunt Bauman and Giorgio Agamben in conversation. 11/11/2005. Disponível em <http://v2v.cc/node/151>.
- \_\_\_\_\_. *Creación de un lugar donde el baile puede ocurrir*, 2004. Disponível em <http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine08/frame.html>.
- \_\_\_\_\_. *Estado de exceção*. Iraci D. Poleti (trad.). São Paulo: Boitempo, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Henrique Burigo (trad.). Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Homo sacer I: o poder soberano e a vida nua*. Henrique Burigo (trad.). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Idéia da prosa*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Il regno e la gloria: per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. (*Homo sacer* Vol. II, t. 2). Vicenza: Neri Pozza, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Imanência absoluta*. In: ALLIEZ, Eric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Infância e história*. Destruição da experiência e origem da história. Henrique Burigo (trad.). Belo Horizonte, EdUFMG, 2005.
- \_\_\_\_\_. *La guerra e il dominio*. In: PERTICARI, Paolo (Org). *Biopolitica Minore*. Roma: Manifestolibri, 2003.
- \_\_\_\_\_. *L'aperto: l'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri, 2003.
- \_\_\_\_\_. *L'ordine como disordine totale: Stato e terrore, un abbraccio funesto*. In: PERTICARI, Paolo (Org). *Biopolitica Minore*. Roma: Manifestolibri, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Metropolis*. Conferência proferida em aula magna na Università di Venezia. 2006. Disponível em <http://www.globalproject.info/art-9966.html>.
- \_\_\_\_\_. *Mezzi senza fine: note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Nymphae*. In: *Aut aut*. Milano, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O cinema de Guy Debord*. Disponível em <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2007/10/398474.shtml>
- \_\_\_\_\_. *Políticas del exilio*. In: *Grifos*. Dante Bernardi (trad). Chapecó: Argos, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Profanaciones*. Flavia Costa y Edgardo Costa (trad.). Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Quel che resta di Auschwitz: l'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Una biopolitica minore*. In: PERTICARI, Paolo (Org). *Biopolitica Minore*. Roma: Manifestolibri, 2003.
- ANDRADE, Oswald. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1995.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Favelário Nacional*. In: OLIVEIRA, Nelson (Org.). *Cenas da Favela*. Rio de Janeiro: Geração Editorial, 2007.
- AGUILAR, Gonzalo. *Hélio Oiticica: la invención del espacio*. In: *Punto de Vista*. n. 84 Buenos Aires: Siglo XXI, abril 2006.

- ANTELO, Raúl. A estética do abandono. In: RESENDE, Beatriz (Org). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A linguagem da voz*. Jornal do Brasil. Caderno Idéias, São Paulo, p. 3, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Borges e a impolítica*. Versão do autor, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Futuridade”. In LEIS, Héctor R.; ALVES, Caleb F. (Org.). *Condição humana e modernidade no Cone Sul. Elementos para pensar Brasil e Argentina*. Florianópolis: Cidade Futura, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Maria con Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- \_\_\_\_\_. Políticas Canibais: do antropófago ao antropoemético. In: *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001.
- ANTONIO, João. Testemunho de Cidade de Deus. In: *Casa de loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- APOLINAIRE, Guillaume. Les Peintres Cubiste. In: CHIPP, Herschel. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ARANTES, Paulo. Esquerda e direita no espelho das ONGs. In: *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004.
- \_\_\_\_\_. A fratura brasileira do mundo. In: *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004.
- ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. Roberto Raposo (trad). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução Saulo Gouveia. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BADIOU, Alain. *El siglo*. Horacio Pons (trad.). Buenos Aires: Manantial, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Pequeno manual de inestética*. Marina Appenzeller (trad.). São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 90.
- \_\_\_\_\_. Quince tesis sobre el arte contemporâneo. *Ramona – Revista de Artes Visuales*. Buenos Aires, n. 41, p.8, junho de 2004.
- BARTHES, Roland. *Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França*. Leyla Perrone-Moisés (Trad.). São Paulo: Cultrix, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Como viver junto*. Leyla Perrone Moisés (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O neutro*. Ivone Castilho Benedetti (trad). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Mário Laranjeira (trad). 2º ed., São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASUALDO, Carlos (Org). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Júlio C. Guimarães (trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- \_\_\_\_\_. A propósito de por quién doblan las campanas de Ernest Hemingway. In: *Una libertad soberana*. Hugo Savino (trad.). Buenos Aires: Padarido, 2007.

\_\_\_\_\_. El culpable. In: *El aleluya y otros textos*. Fernando Savater (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 1988.

\_\_\_\_\_. *La conjuración sagrada: ensayos 1929 – 1939*. Silvio Matón (trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.

\_\_\_\_\_. ¿Estamos aquí para jugar o para ser serios? In: *La felicidad, el erotismo y la literatura* (Ensayos 1944-1961). Silvio Mattoni (trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

\_\_\_\_\_. *O erotismo*. Claudia Fares (trad.). São Paulo: Arx, 2004.

BERGSON, Henri. Significación de la percepción. In: *Memória y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Mauro Armiño (trad.). Madrid: Alianza editorial, 2004.

BENJAMIN, Walter. “Capitalism as Religion”. In: *Select Writings* (1913-1926). v.I. Marcus Bullock e Michael W. Jennings (trad.). Cambridge: Harvard University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. Caráter Destrutivo. In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Sérgio Paulo Rouanet (Trad). São Paulo: Brasiliense, 1997.

\_\_\_\_\_. Crítica da violência: crítica do poder. Willi Bolle (trad). In: *Documentos de cultura/Documentos de Barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986, p. 166.

\_\_\_\_\_. *The arcades project*. Howard Eiland e Kevin McLaughlin (Trad). Cambridge: Harvard University Press, 2004.

Benjamin escreveu sobre a Nova Objetividade.

\_\_\_\_\_. *Teses sobre o conceito da história*. Jeanne Marie Gagnebin (trad.). Mimeografado, 2003.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: *A parte do fogo*. Ana Maria Scherer (trad.). Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BORGES, Jorge L. El escritor argentino y la tradición. In: *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. La lotería en Babilonia. In: *Ficciones*. Madrid: Alianza, 2004.

\_\_\_\_\_. La pampa y el suburbio son dioses. In: *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

BRETT, Guy. *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Renato Rezende (trad.). Organização e prefácio de Kátia Maciel. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

BROWN, Mano. Entrevista concedida a Spensy Pimentel. Disponível em [http://www.fpa.org.br/td/td46/td46\\_cultura.htm](http://www.fpa.org.br/td/td46/td46_cultura.htm)

BURGOS, Marcelo Baumann. Dos Parques Proletários ao Favela-Bairro. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs). *Um Século de Favela*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres: la máscara y el vertigo*. Jorge Ferreira (trad). Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1994.



CAMPOS, Augusto de. *poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

\_\_\_\_\_. “Revistas Re-vistas: os antropófagos”. In: *Revista de Antropofagia*: 1a e 2a edições. (fac-símile). São Paulo: Abril, Metal Leve, 1975.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem: Caracterização de Memórias de um Sargento de Milícias. In: *O discurso e a cidade*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

CANETTI, Elias. *Massa e poder*. Sergio Telarolli (trad.). São Paulo: Cia das Letras, 1995.

CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. Violência: a dita, a desdita. In.: *Z Cultural* – Revista eletrônica do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro, nº 3, agosto de 2007. Disponível em: [www.ufrj.br/pacc/z](http://www.ufrj.br/pacc/z)

CARNEIRO, Beatriz. *Relâmpagos com Claror*: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Imaginário: Fapesp, 2004.

CARVALHO, Bernardo. *Arte, terceiro setor*. Folha de São Paulo, publicado em 24/10/2006.

CLAUSEWITZ, Carl Von. *Da Guerra*. Maria Teresa Ramos (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1979.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Estela dos Santos Abreu (trad.). Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

\_\_\_\_\_. Teoria da deriva (1956). In: BERENSTEIN, Paola (Org.). *Apologia da Deriva*: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e Clínica*. Peter Pal Pelbart (trad.). São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. Bartleby, ou a fórmula. In: *Crítica e Clínica*. Peter Pal Pelbart (Trad). São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. Imanência: uma vida... In: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro: UFRJ, Ano IX, n.11, 2004.

\_\_\_\_\_. *Lógica do Sentido*. Luiz Roberto Salinas Fortes (trad.). São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *O ato de criação*. Especial para a “Trafic”. José Marcos Macedo (trad.). Folha de São Paulo, 27/06/1999.

\_\_\_\_\_. Para dar um fim ao juízo. In: *Crítica e Clínica*. Peter Pal Pelbart (trad.). São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. Post Scriptum sobre a sociedade do controle. In: *Conversações: 1972-1990*. Peter Pal Pelbart (Trad). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Julio Castañon Guimarães (trad). Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs*: Capitalismo e Esquizofrenia. v.1. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa (trad.). São Paulo: ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs*: Capitalismo e Esquizofrenia. v. 2. Ana Lucia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão (Trad.). São Paulo: ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik (trad.). São Paulo: ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *O que é filosofia?* Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz (trad.). Rio de Janeiro: ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Força de lei*. Leyla Perrone-Moisés (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *Margens da filosofia*. Joaquim Torres Costa (trad.). Campinas: Papirus, 1991.

\_\_\_\_\_. *Papel-Máquina*. Evando Nascimento (trad.). São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Oscar Funes (trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Le danseur des solitudes*. Paris: Les Editions de Minuit, 2006.

\_\_\_\_\_. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Mariana Miracle (trad.). Barcelona: Paidós, 2004.

EINSTEIN, Carl. *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona: Gil y Gaya, 2002.

ELKINS, James. Fotografias mais intoleráveis já tiradas. In: GREINER, Christine; AMORIN, Claudia (Orgs). *Leituras do Corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Manifesto do Partido Comunista 1848*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

ESPOSITO, Roberto. *Immunitas: Protección y negación de la vida*. Luciano Padilla López (trad.). Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

\_\_\_\_\_. *El origen de la política: Hannah Arendt o Simona Weil?* Rosa Rius Gattell (trad.). Barcelona: Paidós, 1999.

FAVARETO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.

FERRÉZ. *Capão Pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

\_\_\_\_\_. Terminal (Nazismo). In: *Ninguém é inocente em São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

\_\_\_\_\_. Rastejar. In: *Ninguém é inocente em São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

\_\_\_\_\_. Terrorismo Literário. In: *Literatura Marginal: Talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

\_\_\_\_\_. Procura-se poeta. VAZ, Sérgio. In: *Colecionador de Pedras*. São Paulo: Global, 2007.

\_\_\_\_\_. *Contestação*. Caros Amigos. Literatura Marginal Ato 3. Abril de 2004, p.2.

\_\_\_\_\_. *Realidade Perversa*. Relatório das Nações Unidas, 2005.

\_\_\_\_\_. Antropo(hip-hop)logia. In: *Folha de São Paulo* em 05/04/2006.

FIGUEIREDO, Luciano. The world is the museum: appropriation and transformation in the work of Helio Oiticica. In: RAMÍREZ, Mari Carmen. *Hélio Oiticica: the body of color*. Londres: Tate Publishing, 2007.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: MOTTA, M. B. (Org.). *Ditos e escritos IV: Estratégia, poder-saber*. Vera Lúcia Avellar Ribeiro (trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

\_\_\_\_\_. *Em defesa da sociedade*. Maria E. Galvão (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade: O cuidado de si*. v.3. Maria Thereza da Costa Albuquerque (trad.). Rio de Janeiro: Graal, 1985.

\_\_\_\_\_. O que é um autor? In: MOTTA, M. B. (Org.). *Ditos e Escritos III - Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

\_\_\_\_\_. *Os anormais*. Eduardo Brandão (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 25. ed. Raquel Ramallete (trad.). Petrópolis: Vozes, 2002.

FREYRE, Gilberto. *Modernidade e Modernismo na Arte Política*. Palestra realizada no Teatro Municipal e publicada em São Paulo pelo Centro Acadêmico XI de Agosto em 1946. Disponível em <http://bvfgf.fgf.org.br/portugues/obra/discursos.html>. Acesso em 28/05/2007.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Intelectuais e Marginais*. Disponível em <http://portalliteral.terra.com.br>.

\_\_\_\_\_. *Retrato em pedaços de uma cidade*. Entrevista com Paulo Lins, 11/07/2003. Disponível em <http://portalliteral.terra.com.br/Literal/calandra.nsf/0/76960BD0E21651D503256D5F00792B02?OpenDocument&pub=T&proj=Literal&sec=Dialogos>

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Definições. IS nº 1. junho de 1958. In: BERENSTEIN, Paola (Org.). *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. O urbanismo unitário no fim dos anos 1950. IS nº 3. dezembro de 1959. In: BERENSTEIN, Paola (Org.). *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: mundo, finitude, solidão*. Marco Antonio Casanova (trad.). Rio de Janeiro: Forense, 2006.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JUSTINO, Maria José. *Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba: UFPR, 1998.

KEHL, Maria Rita. A Fratria Órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. ROCHA, João Cezar de Castro (Org). In: *Nenhum Brasil Existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade e Topbooks, 2003.

KOWARICK, Lúcio. *Capitalismo e Marginalidade na América Latina*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

LACAN, Jacques. *Televisão*. Antônio Quinet (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LEEDS, Elizabeth; LEEDS, Anthony. *A sociologia do Brasil urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Cia das Letras, 1998

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. São Paulo: Círculo do livro, 1978.

MATOS, Olgária. O direito à paisagem. In: PECHMAN, Robert. *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

MILLIET, Sérgio. Marginalidade da Pintura Moderna. In: GONÇALVES, Lisbeth (org). *Sérgio Milliet 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2004.

NANCY, Jean-Luc. Abandoned Being. In: *The Birth to Presence*. Brian Holmes (trad.) Stanford University Press, 1993.

\_\_\_\_\_. Alguno. In: *El Sentido del Mundo*. Jorge Manuel Casas (trad.). Buenos Aires: La Marca, 2003.

\_\_\_\_\_. *Corpus*. Patricio Bulnes (trad). Madrid: Arena Libros, 2003.

\_\_\_\_\_. El corazón de las cosas. In: *Un pensamiento finito*. Juan Carlos Moreno Romo (trad.). Barcelona: Anthropos Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. *La comunidad inoperante*. Juan Manuel Garrido Wainer (trad.). Santiago de Chile: Escuela de Filosofía ARCIS, 2000.

\_\_\_\_\_. *La experiencia de la libertad*. Patricio Peñalver (trad.). Barcelona: Paidós, 1996.

\_\_\_\_\_. La existência exilada. In: *Archipelago* 26-27, Barcelona, inverno 1996.

\_\_\_\_\_. *Ser singular plural*. Antonio Tudela (trad). Madrid: Arena, 2006.

NODARI, Alexandre. “a posse contra a propriedade”: “pedra de toque do Direito Antropofágico”. Dissertação de mestrado, 2007.

OLIVEN, Ruben George. Marginalidade Urbana na América Latina: aspectos econômicos, políticos e culturais. In: *Urbanização e mudança social no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1980.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

\_\_\_\_\_. *Quasi-Cinemas*. Carlos Basualdo (Org.). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001.

OITICICA, Hélio & CLARK, Lygia. *Cartas – 1964-1974*. Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

PARK, Robert. The Human Migration and the Marginal Man. In: *Journal of Sociology*. Number 6, University of Chicago, 1928.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: *Dos Muraís de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PELBART, Peter. O corpo informe. In: GREINER, Christine; AMORIN, Claudia (Orgs). *Leituras do Corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

QUIJANO, Aníbal. Notas sobre o conceito de marginalidade. In: PEREIRA, Luiz (Org). *Populações Marginais*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

RAMÍREZ, Mari Carmen. *Hélio Oiticica: the body of color*. Londres: Tate Publishing, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. Deleuze e a literatura. In: *Matraga*, n.12. Ana Lucia Oliveira (trad.), ag-dez 1999.

REZENDE, Neide Luzia de. Sobre Vanguardas e Periferias. In: *Revista Época*.  
Conteúdo online disponível em  
<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/1,,EDG79070-5856,00.html>

ROCHA, Glauber. Eztetyca da fome. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Desafio do Malandro*. Entrevista concedida a Eliane Brum. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/1,,EDG79130-5856,00.html>

\_\_\_\_\_. Dialética da Marginalidade: Caracterização da cultura brasileira contemporânea, em *Mais!* Folha de São Paulo, 29/02/2004.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTO AGOSTINHO. *Cidade de Deus: contra os pagãos*. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

SALOMÃO, Waly. *Qual é o parangolé?* e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre Deleuze e Guattari. In: *Revista Ipotesi*. v. 5, n.1. Juiz de Fora: UFJF, jul-dez 2001.

SCHWARZ, Roberto. Cidade de Deus. In: *Seqüência Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

SEVCENKO, Nicolau. Configurando os Anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas. In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

SERRES, Michel. *Cinco Sentidos: filosofia dos corpos misturados*. Eloá Jacobina (trad.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SLOTERDIJK, Peter. *Derrida, un egípcio: el problema de la pirámide judía*. Horacio Pons (trad.). Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

STONEQUIST, Everett. *O Homem Marginal: estudo de personalidade e conflito social*. Asdrúbal Mendes Gonçalves (trad.). São Paulo: Livraria Martins, 1948.

SÜSSEKIND, F. Desterritorialização e forma literária. In: *Revista do Programa Avançado de Literatura Contemporânea*. Disponível em [http://acd.ufrj.br/pacc/z/ensaio\\_detalhe.php?ensaio=6](http://acd.ufrj.br/pacc/z/ensaio_detalhe.php?ensaio=6). Acesso em 31/10/2005.

VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem à favela.com*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

VAZ, Sérgio. Manifesto da Antropofagia Periférica, 2007. Disponível em [www.colecionadordepedras.blogspot.com](http://www.colecionadordepedras.blogspot.com)

VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

VIRILIO, Paul. Marea Negra. In: *La inseguridad del territorio*. Eduardo Oscar Bisso (trad.). Buenos Aires: La marca, 2006.

WEIL, Simone. *O enraizamento*. Maria Leonor Loureiro (trad.). São Paulo: Edusc, 2001.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do Real!:* cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. Paulo Cezar Castanheira (trad.). São Paulo: Boitempo, 2003.

**Documentos consultados no site do Itaú Cultural Programa Hélio Oiticica**  
**<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>**

*A busca do suprasensorial*, 10/10/1967.

*A participação no jogo*, 04/Set/1966

*Anotações sobre o READY CONSTRUCTIBLE*, 20/09/1978.

*Apocalipopótese no aterro*. 04/08/1968.

*Apocalipopótese*, 22/10/1969..

*Apocalipopótesis (Apocalipopótese)*, s/d.

*Apontamentos*, 22/06/1973  
*Auto-teatro* [atribuído], 01/09/1971.  
*Brasil Diarréia*. 10/02/1970.  
*CG 1/79 MANIFESTO CAJU*, 11/04/79.  
*Cor tempo*, 01/12/1959.  
*Do fim da era do quadro* [atribuído], 16/02/1961.  
*Entrevista com Heloisa Buarque de Hollanda*.  
*Experimentar o experimental*, 22/03/1972.  
*Heliotapes*, 1971.  
*LDN*, 18/09/1969.  
*Lygia Pape/Apocalipopótese* [atribuído], 01/09/1968.  
*Mangue Banguê*, de Neville d'Almeida, 09/03/1973.  
*Mundo-abrigo*, 16/07/1963.  
*O Herói anti-herói e o Herói Anônimo*, 1968..  
*O momento creativo* [atribuído], 26/Mai/1961.  
*O Objeto - Instâncias do problema do Objeto*.  
*O Objeto na Arte Brasileira nos anos 60*, 05/12/1977.  
*O problema da mobilidade pela participação do espectador na obra*, 28/12/1961.  
*Parangolé Poético e Parangolé Social / Parangolé Lúdico*, 25/08/1966.  
*Parangolé poético e Parangolé social*, 14/08/1966.  
*Parangolé Social e Parangolé Poético*, 21/08/1966.  
*Parangolé-Síntese*, 26/07/1972.  
*Perguntas e respostas para Mário Barata*, 15/05/1967  
*Posição e programa / Programa ambiental / Posição ética*, 01/07/1966.  
*Problemas* [atribuído], 08/11/1960.  
*Projeto Cães de Caça e Pintura Nuclear*, 01/11/1961.  
*RAP in progress*. 28/10/1973.  
*Sem título*, 07/01/1961.  
*Sem título*, 22/06/1973.  
*Sem título*, 23/05/1979.  
*Sem título*, 25/02/1969.  
*Sem título*. 03/11/1968  
*Sem título*. 05/10/1960.  
*Sexo Violência*, 1969.

*Supra (aboutissement) - A chegada ao Suprasensorial... 20/08/1968.*

*Tropicália, 04/03/1968.*